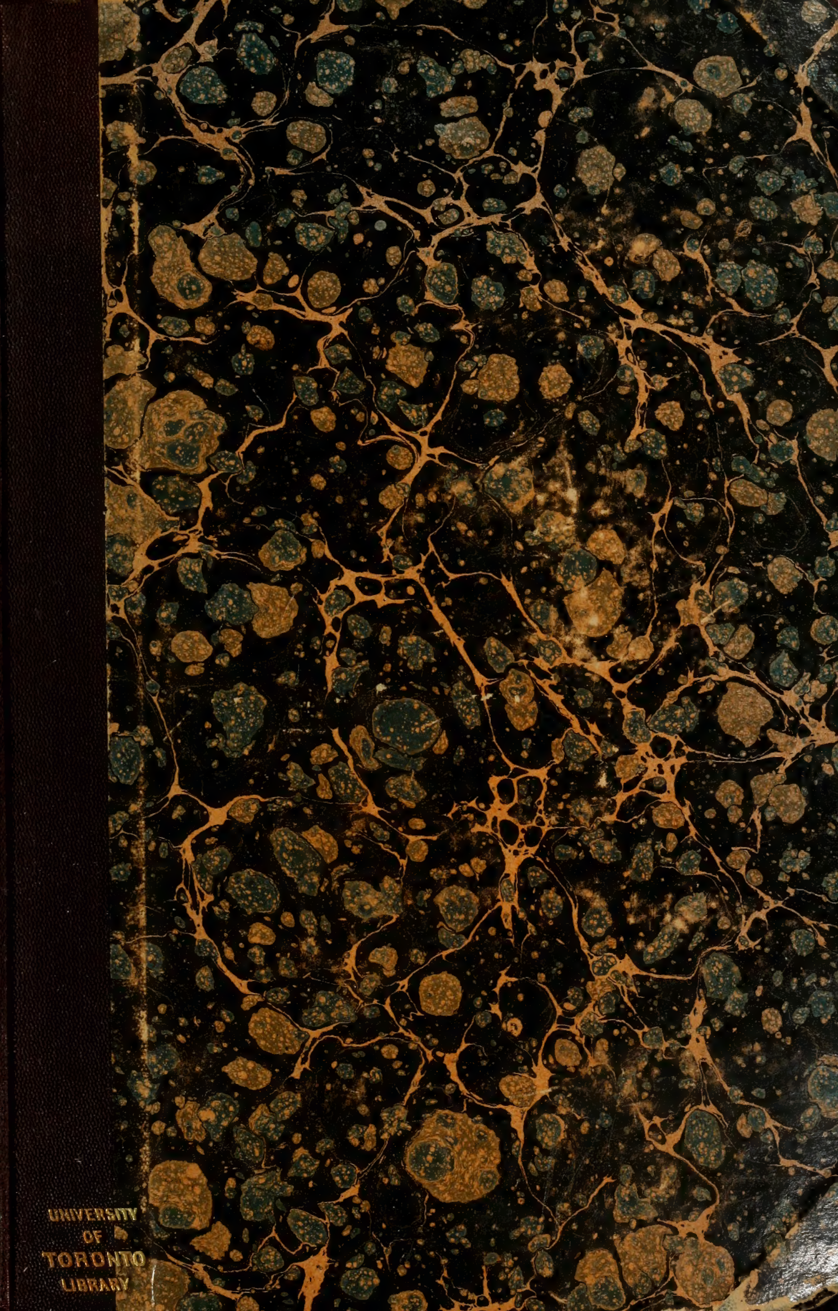
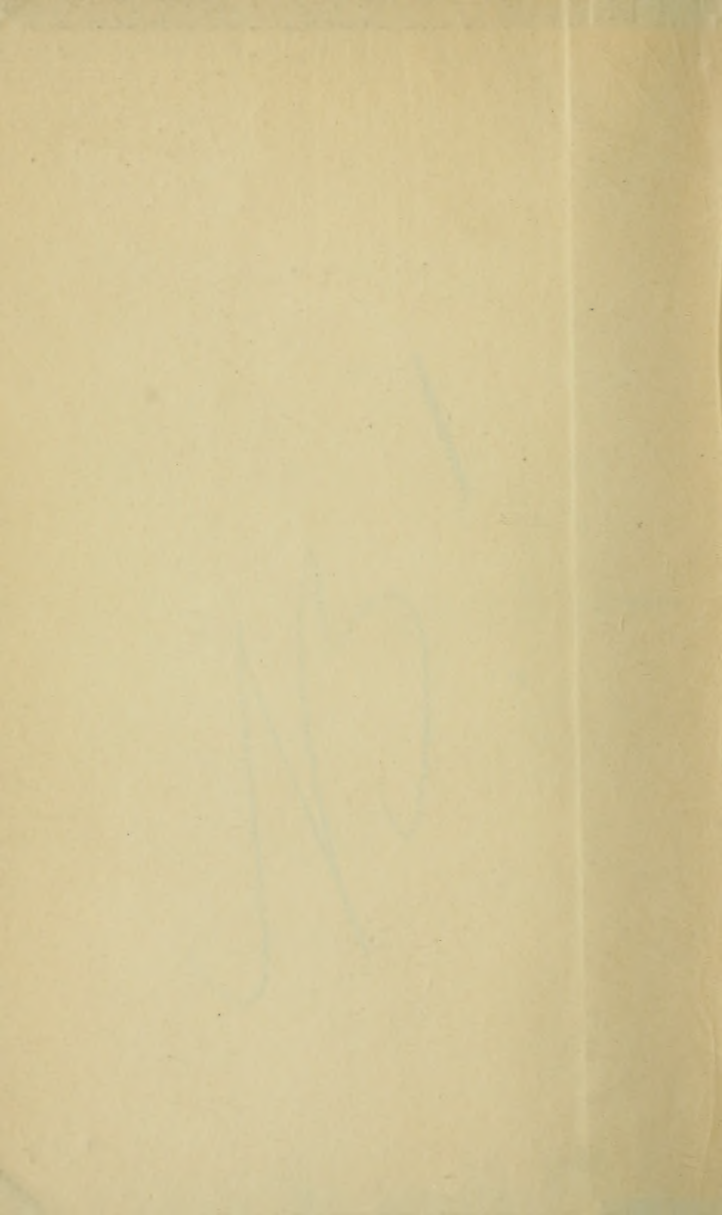
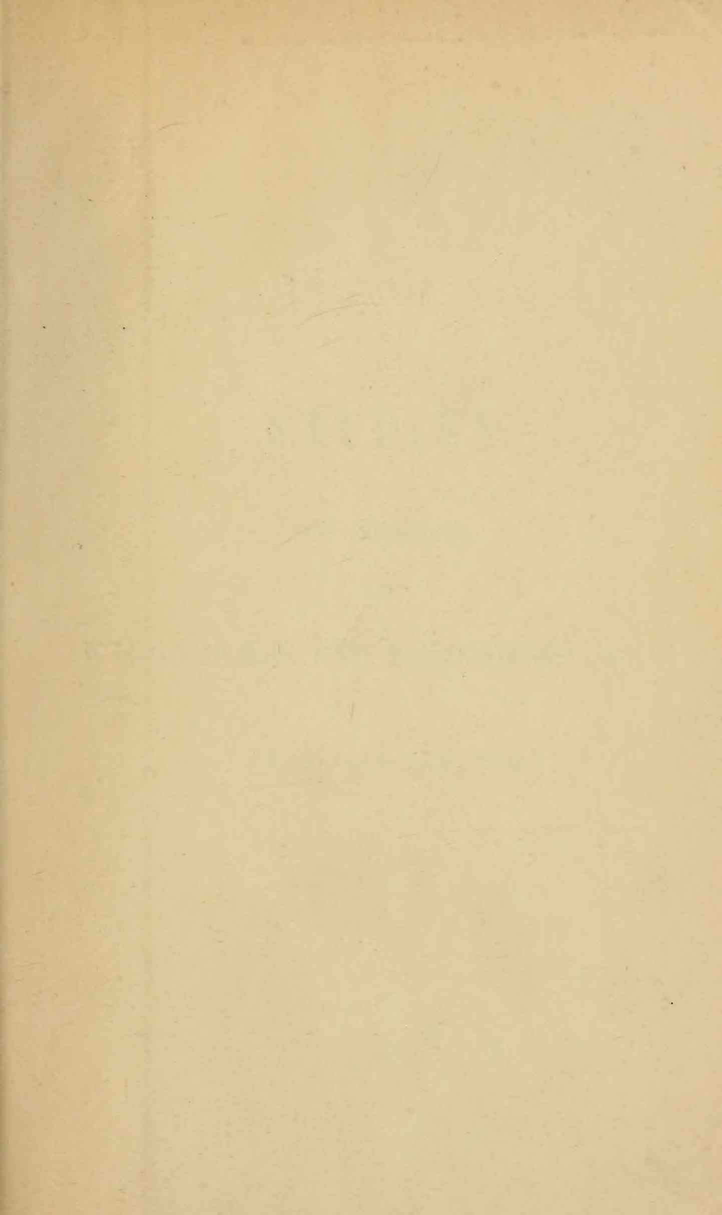
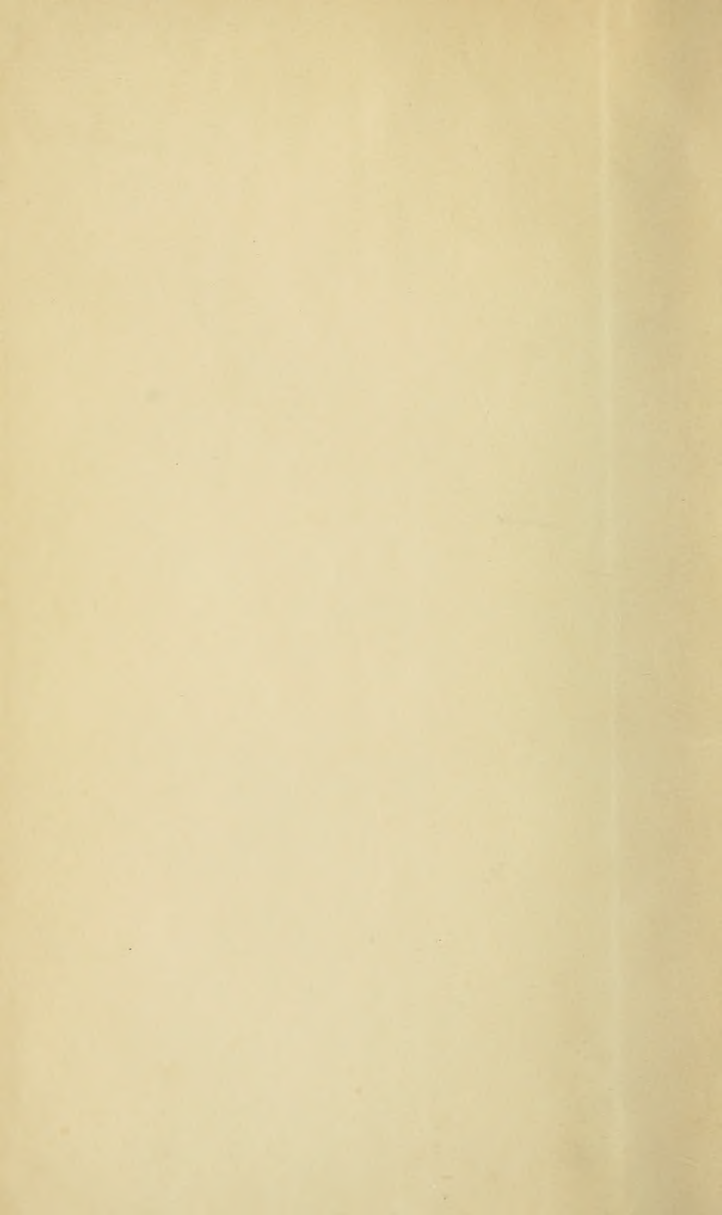

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY







STUDIEN

ZUR GESCHICHTE

DER

SPANISCHEN UND PORTUGIESISCHEN

NATIONALLITERATUR

2 2

STUDIEN

ZUR GESCHICHTE

DER

SPANISCHEN UND PORTUGIESISCHEN

NATIONALLITERATUR

VON

FERDINAND WOLF

BERLIN
A. ASHER & Co.
(ALBERT COHN & D. COLLIN)
1859.

An die Freiherrn

Eligius von Münch-Bellinghausen

und

Adolf Friedrich von Schack.

Wenn ich mir erlaube, Ihre gefeierten Namen, sehr verehrte Freunde und Fachgenossen, diesen Blättern vorzusetzen, so darf ich wohl auf ihre Genehmigung hoffen; denn in Folge Ihrer Aufforderung habe ich es unternommen, sie zu sammeln und wieder herauszugeben.

Ein minder freundlicher Mahner, das Greisenalter, rieth auch zur Rückschau und zum Abschluss. Doch kann ich nicht läugnen, dass diese Rückschau auf vor dreissig Jahren Begonnenes, mit dem Resultate, dass ich auch nun, trotz der ruhigeren Prüfung, der reicheren Erfahrung und des besonneneren Urtheiles noch so Vieles nur zum subjectiven oder hypothetischen Abschluss habe bringen können, ein sehr wehmüthiges Gefühl in mir erregt hat. — Eben auch ein Bild, wenn auch nur ein Miniaturbild, menschlichen Lebens und Strebens!

So biete ich Ihnen, wie Sie gewollt, allerdings nur Herbstblätter; aber — so wünsche und hoffe ich — nicht blos dürres Laub, sondern darunter auch hie und da eine gereifte Frucht, oder doch Samen für den Weiterbau.

Ich habe diese Aufsätze die fast alle ursprünglich in der Form von Anzeigen oder Recensionen und in grossen Zwischenräumen erschienen, wohl so zu ordnen gesucht, dass sie in einer Art von pragmatischem Zusammenhange stehen; auch habe ich die auf dieselben Gegenstände sich beziehenden verschmolzen, um Wiederholungen zu vermeiden (wie die über

Bouterwek's und Clarus' Darstellungen der castilischen Literatur im Mittelalter; und die über die Romanzenpoesie und Duran's Romancero); aber ich bin weit entfernt, darin ein organisches Ganzes, eine vollständige und erschöpfende Geschichte der behandelten Perioden und Zweige der spanischen und portugiesischen Literatur geben zu wollen, sondern eben nur, wie der Titel sagt, „Studien“ dazu, die ihren Zweck erreicht haben, wenn Begabtere und Begünstigtere, wie Sie, verehrte Freunde, sie zu ihren künstlerischen Schöpfungen gebrauchen können.

Ebenso wenig konnte und wollte ich die ursprüngliche Form der Aufsätze verändern; aber ich habe diese Anzeigen und Recensionen nun so überarbeitet, wie es der jetzige Standpunct der Wissenschaft erforderte und wie meine eigenen fortgesetzten Studien mich dazu befähigten und verpflichteten; kurz so, als wenn ich sie jetzt erst zu schreiben unternommen hätte. Ich kann daher wohl sagen, dass fast keine Seite ohne Berichtigungen und Zusätze geblieben ist; dass ganze Partien völlig umgearbeitet werden mussten; — denn wie viel neues Material ist seitdem bekannt geworden, wie hat sich erst in neuester Zeit die Literaturgeschichte eigentlich wissenschaftlich gestaltet! — Unter diesen Zusätzen sind auch einige von grösserem Umfange, wie die nun, durch Hinzufügung der zweiten Periode der Geschichte der castilischen Literatur bis zum Schlusse des Mittelalters, vollendete Anzeige der spanischen Übersetzung von Bouterwek's Werk.

So glaube ich nach bestem Wissen und Gewissen gethan zu haben, was ich nicht nur der Wissenschaft und mir selbst, sondern auch Ihnen, sehr verehrte Freunde, schuldig war, um Sie Ihre vertrauensvolle Aufforderung nicht bereuen zu machen.

Wien, im August 1858.

Ferdinand Wolf.

INHALTSANZEIGE.



I.

1. Historia de la Literatura Española, escrita en Aleman por *Bouterwek*, traducida al Castellano y adicionada por D. José Gomez de la *Cortina* y D. Nicolás *Hugalde y Mollinedo*. Madrid, imprenta de D. Eusebio Aguado. 1829. 4. Tomo I. XI y 276 Pag.[1]

Bevor i. J. 1804 Bouterwek's „Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit" erschien, war, ausser einigen wenigen, hier und da zerstreuten Notizen und Bearbeitungen von ein paar der bekanntesten Werke der überreichen spanischen Literatur, Dieze's Uebersetzung von Velazquez „Geschichte der spanischen Dichtkunst" das einzige, einigermassen vollständige Werk über diesen Gegenstand in Deutschland. Wenn man dieses Buch — dessen nach einem äusserst mangelhaften und einseitigen Plan und ohne allen kritischen und pragmatischen Geist verfasstes Original durch die allerdings grosse Belesenheit des gelehrten Uebersetzers nur wenig gewann — mit Bouterwek's Arbeit vergleicht, so wird man keinen Augenblick anstehen, dem Letzteren den verdienten Ruhm zuzuerkennen, zuerst unter uns in diesem Felde Bahn gebrochen, und durch ein meist richtiges Urtheil und eine sachgemässe Darstellung in dieses Chaos Licht gebracht zu haben. Seitdem ist zwar sehr viel für die Verbreitung der spanischen Literatur in Deutschland geschehen, ausgezeichnete Kritiker haben einzelne Partien derselben richtiger gewürdigt, geistvoller und erschöpfender erörtert; Abdrücke einiger der ausgezeichnetsten Werke in der Originalsprache, die aus deutschen Pressen hervorgingen, und mit Umsicht und Geschmack angelegte Mustersammlungen[2] nebst brauchbareren grammatikali-

[1] Aus den Wiener-Jahrbüchern der Lit. Bd. LV. S. 243 ff.; — LVI. S. 239 ff.; — LVII. S. 169 ff.; — LVIII. S. 220 ff.; — LIX. S. 25 ff. (1831—1832).

[2] Mit Recht können wir in dieser Beziehung auf die vortreffliche und noch nicht genug gewürdigte und benützte „*Floresta de rimas antiguas castellanas*" unseres eben so gelehrten als geschmackvollen Landsmannes

schen und lexikalischen Handbüchern haben das Studium der spanischen Literatur aus den Quellen bedeutend erleichtert und befördert; und treffliche Uebersetzungen haben selbst Jene die der Originalsprache unkundig oder nicht mächtig genug sind, in den Stand gesetzt, sich von dem Geist und den Schätzen dieser Literatur einen genügenderen Begriff zu machen; so zwar, dass auch in diesem Felde Deutschlands Literatoren denen keiner anderen Nation nachstehen, ja ausser den Eingebornen am meisten darin geleistet haben[1]. Aber dennoch ist Bouterwek's Werk noch immer das einzige geblieben, welches sich über das Gesammtgebiet der schönen Literatur Spaniens verbreitet, und er diente und dient noch allen unseren Literaturhistorikern zum Führer in diesem Bereiche[2]. Auch die Literatoren der nächst Deutschland gebildetsten Länder Europas, Frankreichs und Englands, haben sich begnügt, Bouterwek's Werk in ihre Landessprachen zu übersetzen, um dadurch eine fühlbare Lücke ihrer eigenen Literatur noch am besten auszufüllen[3]. Aber auch in

---

Böhl de Faber stolz sein; ein wahrer Schatz für die Lyrik des älteren Spaniens, und selbst von keiner im Mutterlande veranstalteten Sammlung übertroffen.

[1] Dieses Zeugniss geben uns selbst die Spanier. S. *Ocios de Españoles emigrados*, *Enero* 1827, *p.* 97. — So sagt der grösste Kritiker der Spanier, Duran *(Romancero general.* 2. *ed. Madrid*, 1849. 8⁰. *T. I. p. VIII)*: „*Alemanes son los que mejor han publicado la historia de nuestra literatura y teatro: los que sabia y filosóficamente han reimpreso, comentado y juzgado algunas de nuestras crónicas.*" — Wir dürfen ohne Nationaleitelkeit behaupten, dass erst durch unsere Bemühungen die Franzosen und Engländer neuerdings auf die spanische Literatur aufmerksam gemacht wurden, und sie richtiger würdigen gelernt haben.

[2] Eichhorn, Wachler u. s. w. nennen, wie billig, in den der spanischen Literatur gewidmeten Abschnitten ihrer allgemeineren Werke hauptsächlich Bouterwek als ihren Gewährsmann. — Seitdem ist Ticknor's „Geschichte der schönen Lit. in Spanien", in einer deutschen Uebers. mit Zusätzen von N. H. Julius erschienen (Leipzig, 1852. 8. 2 Bde.), die jedesfalls an Reichthum des Materials und Vollständigkeit Bouterwek's Werk bei weitem übertrifft.

[3] Sismondi ist in dem Theile seines Werkes „über die Literatur des südlichen Europas", der von der spanischen handelt, so sehr in Auswahl und Anordnung des Stoffes und selbst im Urtheile Bouterwek gefolgt, dass er eher für eine Bearbeitung des deutschen Werkes, als für eine eigenthümliche Arbeit gelten kann. — Viardot's *Études* (auch ins Deutsche übers.) sind

Spanien selbst erschien seit dem oben erwähnten Versuche des Velazquez keine genügendere, das Ganze umfassende Geschichte der Nationalliteratur; denn die verdienstvollen Werke von Sarmiento und Sanchez beschränken sich nur auf die ältesten Epochen derselben, zu deren Geschichte sie allerdings sehr schätzbare Beiträge liefern, ohne jedoch das Material selbst zu verarbeiten; die mit planloser Breite und geschmackloser Gelehrsamkeit abgefasste „Geschichte der spanischen Literatur" von den Brüdern Mohedano [1] kann gar nicht hieher gerechnet werden, da sie in neun Quartbänden nur bis auf Mela reicht, und wahrscheinlich von der eigenen Last (eine wahre *indigesta moles!*) erdrückt wurde; die Abrisse endlich, die sich als Einleitungen vor Quintana's „*Poesías selectas castellanas*" und vor der „*Biblioteca selecta de literatura española por Mendibil y Silvela*" befinden, sind als solche sehr empfehlenswerth, mit Umsicht und Geschmack verfasst, und insbesondere sind Quintana's Urtheile treffend und geistreich; allein eben weil sie sich plangemäss inner den Gränzen einer nur skizzirenden Uebersicht hielten, wurde auch durch sie dem auffallenden und fühlbaren Mangel einer, von einem Eingebornen verfassten, ausführlichen

---

fast nur eine Verarbeitung der literarischen Excurse zu *Martinez de la Rosa's Arte poética*; und Puibusque bespricht in seiner *Hist. comparée des litt. esp. et franc.* nur jene Partien ausführlicher und gründlicher, worin sich die beiden Literaturen berührt haben.

[1] *Historia lit. de España; por los P. P. Fr. Rafael y Fr. Pedro Rodriguez Mohedano.* 3. *Ed. Madrid* 1779—85. 9 *Voll.* 4. Aber nicht einmal brauchbare Beiträge oder neue Notizen enthält des Abbé Xavier Lampillas *Ensayo hist.-apologetico de la lit. esp. contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos. Trad. del ital. por Doña Josefa Amar y Borbon.* 2. *Ed.*; *Madrid* 1789. 7 *Voll.* 4., welches Werk, wie schon der Titel sagt, zwar mit Recht gegen Anmassung und Unwissenheit zu Felde zieht, aber eben so geschmacklos als unkritisch das Vaterländische lobt, ohne doch den rechten Fleck zu treffen, und durchaus nur Bekanntes mit ermüdender Breite und unnützer Gelehrsamkeit aufwärmt. Und doch erlebten beide Werke wiederholte Auflagen! — Wahrlich der Patriotismus und die Geduld des spanischen Publicums hätte durch etwas Besseres befriedigt zu werden verdient! — In neuester Zeit hat *Gil y Zárate* einen brauchbaren Abriss der Geschichte der span. Lit. im 2. Theile seines: *Manual de Literatura* (6. *ed. Paris.* 1853) herausgegeben. — Eine umfassende, kritische Geschichte der span. Lit. steht von *D. José Amador de los Rios* zu erwarten, wovon vier Bände druckfertig.

und pragmatischen Geschichte der spanischen Nationalliteratur nicht abgeholfen.

Dies veranlasste die Herren José Gomez de la Cortina und Nicolás Hugalde y Mollinedo ebenfalls zu Bouterwek's Werk ihre Zuflucht zu nehmen, um durch eine vielfach bereicherte und nach einem erweiterten Plane bearbeitete Uebersetzung desselben diesen Mangel ihrer vaterländischen Literatur weniger fühlbar zu machen, zu dem in den neueren Zeiten leider nur zu sehr vernachlässigten Studium derselben anzuregen, und zu weiteren Forschungen zu veranlassen.[1] Freilich wäre es wünschenswerther gewesen, wenn diese beiden Herren statt einer allerdings vielfach bereicherten und berichtigten Uebersetzung lieber ein ganz neues Werk auf dem Grunde des Bouterwek'schen aufgeführt hätten, wozu es ihnen als Eingebornen, in Spaniens Hauptstadt, bei ihren vielfachen Verbindungen, und bei der Menge noch unbenützter, in den Bibliotheken und Klöstern dieses Landes zerstreuten und vergrabenen Schätze, an Beruf, Gelegenheit und Aufforderung nicht gefehlt hätte. Denn es lässt sich nicht läugnen, dass man, ohne parteiisch zu sein, an der Arbeit unseres Landsmannes mehrere wesentliche Gebrechen ausstellen muss; so ist z. B. die Geschichte der ältesten und neuesten Periode der spanischen Literatur zu fragmentarisch und lückenhaft, als dass nicht dadurch eine auffallende Ungleichheit der Bearbeitung bemerkbar werden sollte; der Einfluss der ausländischen Literatur auf die spanische und ihr gegenseitiges Verhältniss, besonders im Mittelalter, nicht immer gehörig ausgemittelt und gewürdigt; die Gränzlinie zwischen Volkspoesie und den Erzeugnissen eigentlich künstlerischer Schöpfung nicht scharf genug gezogen, noch ihr Nebeneinandersein und ihre Wechselwirkung mit der gehörigen Klarheit aufgefasst und dargestellt; die Geschichte der Entwicklung und der Fortschritte der historischen Darstellungskunst und der Beredsamkeit unverhältnissmässig

[1] „*Deseosos de suplir esta falta*", sagen sie in der Vorrede (p. IV) zu dem vorliegenden Werke, „*ofrecemos la presente version castellana, bien persuadidos de que podrá tal vez servir de estímulo á la juventud para dedicar algunos momentos á tan útil y deleitable estudio, descuidado tiempo hace en España mas que en parte alguna, tanto por la serie de guerras y trastornos políticos, que desgraciadamente han entorpecido los buenos estudios, como por la falta general de buena educacion, consecuencia precisa de aquellos males.*"

dürftig u. s. w; welche Mängel sich nicht durch blosse Erweiterungen und Zusätze gänzlich heben liessen, sondern einer durchgreifenderen Umarbeitung bedurft hätten. So wenig ich daher anstehe, unumwunden zu erklären, dass trotz der unläugbaren und grossen Verdienstlichkeit des Bouterwek'schen Werkes, trotz der bedeutenden Bereicherung desselben durch die vorliegende Uebersetzung, eine erschöpfende, pragmatische und gleichmässige Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrem ganzen Umfange noch immer ein frommer Wunsch bleibe, so bin ich doch weit davon entfernt, das Betragen Jener gut zu heissen, die mit der uns Deutschen eigenen Verkleinerungssucht des Heimischen den wohlerworbenen Ruhm unseres Landsmannes durch hämische Aufmutzung kleiner Versehen zu schmälern suchen, und das Andenken eines unserer würdigsten und ausgezeichnetsten Gelehrten der leider für das Vaterland und die Wissenschaften zu früh starb, durch gedankenlos nachgeschriebene und mit eben so frecher Unbescheidenheit als greller Unwissenheit vorgebrachte Beschuldigungen besudeln. Vielmehr freue man sich aufrichtig der ehrenden Anerkennung, die seinem Verdienste in dem Lande selbst wurde, dessen Literatur er so geistreich und geschmackvoll darstellte, schätze an seinen Uebersetzern die rühmliche Bescheidenheit, mit der sie ohne Nationalvorurtheil der Arbeit des Fremden über ihre eigene Literatur huldigten, und erkenne dankbar die redliche Sorgfalt, mit der sie das Werk unseres Landsmannes zu übertragen und zu vervollständigen strebten, wenn man auch lieber ein ganz neues, eigenes und umfassenderes von ihnen gewünscht und erwartet hätte. Auch hat das vorliegende Buch noch einen ganz eigenen Reiz für uns: es erscheint uns wie eine Erneuerung des geistigen Bündnisses zweier nicht bloss dem Stamme, sondern mehr noch ihrem innersten Wesen nach verbrüderter Nationen; wie eine Erneuerung des altherkömmlichen Grusses der Spanier an die Deutschen: *Somos hermanos!* und wir erwiedern herzlich den lang entbehrten Gruss. Möchten durch diese Einbürgerung des deutschen Werkes in Spanien die schädlichen Einflüsse die jene engherzige, sogenannte französisch-classische Schule auf die spanische Poesie nur zu lange übte, völlig vernichtet werden, und die Spanier des Deutschen von jedem Schulzwange freie Ansichten, seine tiefe Auffassung ihres eigenthümlichen Geistes und richtige

Würdigung ihrer Meisterwerke, die sie nur von einer geistesverwandten Nation erwarten durften, gänzlich von dem Irrwege zurückbringen, auf dem sie durch den falschen Glanz einer nüchternen Glätte und einer schulgerechten Gefeiltheit ohne Gemüth und Tiefe so weit verführt wurden, dass sie sich selbst missverstehen, und über dem einseitigen Spotte phantasiearmer Aristarchen an der Seine die üppigen, lebensfrischen Blüthen der heimischen Fluren am Manzanares und Guadalquivir als wucherndes Unkraut unbeachtet lassen konnten! — Aber auch für die Freunde der spanischen Literatur in Deutschland ist die vorliegende Uebersetzung eine sehr beachtenswerthe Erscheinung, denn sie enthält, ausser vielen Berichtigungen und kleineren Zusätzen, einige sehr dankenswerthe grössere Auszüge aus damals noch ungedruckten und fast nur dem Namen nach bekannten Werken; so zwar, dass die Anmerkungen der Uebersetzer mehr als die Hälfte dieses ersten Bandes ausmachen. Ich glaube daher den vielen Verehrern der spanischen Muse unter uns, denen das theure und wenig verbreitete Buch nicht zugänglich sein dürfte, einen Dienst zu erweisen, wenn ich es ihnen durch die vollständige Mittheilung der wichtigeren und bedeutenderen Zusätze der Uebersetzung entbehrlich zu machen, und Ein und das Andere aus eigener Lesung zu ergänzen suche, wozu mich der Reichthum der hiesigen Hofbibliothek an den seltensten Werken der spanischen Literatur, die in Spanien selbst nur schwer mehr aufzutreiben sind, in den Stand setzte.

Was zuvörderst das Verhältniss der vorliegenden Uebersetzung zu dem deutschen Originale überhaupt und die Oekonomie des Buches betrifft, so ist zu bemerken, dass es eigentlich aus drei Abtheilungen bestehe: die erste enthält nämlich den Text des deutschen Werkes, der im Ganzen richtig aufgefasst und mit Treue und Eleganz übertragen ist; die zweite enthält die Anmerkungen des Originals; die dritte, und für uns wichtigste, die (44) Anmerkungen und Zusätze der Uebersetzer; auf die ersteren ist im Texte durch Ziffern, auf die letzteren durch Buchstaben verwiesen. In Bezug auf diese letzteren äussern sich die Uebersetzer in der Vorrede (p. V): „*Pero es preciso confesemos que aunque el autor trata de nuestra poesía con alguna estension, deja en todo lo demas un vacío que nos ha sido preciso llenar; pues habla tan ligeramente de la mayor parte de nuestros historiadores,*

oradores, y de algunos ramos pertenecientes á la literatura, que de no suplir este defecto, se nos incluiria, con razon, en el número de traductores rutineros y adocenados.“ Dass sie aber auch zu der von Bouterwek ausführlicher abgehandelten „Geschichte der Poesie“ im strengeren Sinne sehr bedeutende und wichtige Zusätze gemacht haben, ist bereits früher erwähnt worden. Sie äussern sich darüber mit vieler Bescheidenheit und gerechter Würdigung der Verdienste unseres Landsmannes eben da (p. V u. VI): „*Lejos de censurar en el autor algunos descuidos y omisiones, reconocemos desde luego que han procedido de escasez de datos y noticias sobre ciertas materias, y nunca de falta de talento: pues en casi todo cuanto dice son tan exactas sus citas, tan atinadas sus reflexiones y tan juiciosa su crítica, que muy poco nos ha dejado que hacer, y sí mucho que admirar en un estrangero, en cuya nacion las costumbres, el gusto y el lenguage difieren tan esencialmente de los nuestros.*“ Nicht weniger haben sie für eine würdige äussere Ausstattung des Buches gesorgt, das sowohl durch Correctheit und Eleganz des Druckes, als Güte des Papieres unter die schönsten Erzeugnisse der spanischen Pressen gehört. Ueberdiess haben sie Nachstiche der wichtigsten von ihnen gebrauchten Handschriften beigefügt, wofür ihnen die Freunde der spanischen Paläographie gewiss Dank wissen werden. Noch darf man die Unterstützung nicht unerwähnt lassen, welche die Uebersetzer von der k. spanischen Akademie der Geschichte, in deren Auftrag sie mit Ausarbeitung eines „*Diccionario biográfico de Españoles célebres*“ sich beschäftigt hatten, und insbesondre von dem würdigen und gelehrten Director derselben, D. Martin Fernandez de Navarrete, auch bei dieser Arbeit erhalten zu haben dankbar bekennen, einem Manne der durch eigene gediegene Werke, durch Förderung und Herausgabe ausgezeichneter Schriften Anderer, durch die weise Leitung der ihm anvertrauten gelehrten Körperschaft, und durch die seltene Bereitwilligkeit und Humanität, mit der er seine umfassenden Kenntnisse und grossen literarischen Schätze jedem Wissbegierigen mittheilte, um sein Vaterland und die Wissenschaften überhaupt sich grosse und bleibende Verdienste erworben hat.

Der allein davon erschienene erste Band (nach dem Prospectus sollte die Uebersetzung wenigstens aus drei Bänden bestehen) enthält die Geschichte der spanischen Literatur vom Ende

des dreizehnten bis zum Anfange des sechzehnten Jahrhunderts (im deutschen Originale: das erste Buch, S. 27—144). Die Einleitung des deutschen Werkes (S. 3—24) ist weggeblieben, so wie auch die Uebersetzer im Verfolge manche religiöse und politische Ansichten des deutschen Verfassers, durch Zeit- und Ortsverhältnisse bewogen, oder als Katholiken und Spanier von einem andern Standpuncte ausgehend, wie der deutsche Protestant, unterdrücken mussten, oder nach ihrer Ueberzeugung zu mildern für gut fanden. Ueber beides rechtfertigen sie sich in der Vorrede (p. VI und VII) also: „*En cuanto á las cuestiones políticas y teológicas á que alguna vez se resbala Bouterwek con la licencia acostumbrada en el pais en que escribió, como no son de nuestra inspeccion, ni pertenecen directamente al objeto que nos hemos propuesto, nos ha parecido conveniente y necesario el omitirlas, del mismo modo que la introduccion que pone á su obra, por no ser mas que una repeticion de lo que escribieron Velazquez y el P. Sarmiento.*“

Auch ich folge in Beziehung auf die Einleitung des deutschen Originals dem Beispiele der spanischen Uebersetzer, da sie theils als allgemein bekannt vorauszusetzende Resultate enthält, theils über die Poesie der Troubadours durch die neueren, wichtigen, und bereits allenthalben anerkannten Werke eines Raynouard, Rochegude, Fauriel, der Gebrüder Schlegel und vorzüglich des gründlichen Diez nun schon veraltete, ungenügende und vielfach zu berichtigende Ansichten giebt; theils endlich mehrere schon hier berührte Gegenstände im Verfolge ohnediess nochmals zur Sprache gebracht werden müssen.

Bevor ich jedoch zum Einzelnen übergehe, muss ich noch bei dem Entwicklungsgange der spanischen Nationalliteratur im Allgemeinen, der Feststellung ihrer Perioden und Epochen, und den charakteristischen Merkmalen einer jeden derselben etwas länger verweilen. Denn die von Bouterwek aufgestellte und auch von dessen Uebersetzern befolgte Eintheilung scheint mir weder genau abgränzend, noch scharf genug bezeichnend zu sein.

Die spanische National-Literatur[1] gliedert sich, wie die

[1] Statt der früher gegebenen (a. O. S. 250—260), nach den Resultaten meiner seitherigen Studien bedeutend zu berichtigenden, ist die nachstehende.

meisten neu-europäischen in zwei Hauptperioden: die vor, und die nach dem Beginne des 16ten Jahrhunderts. Die erstere die bis zur Bildung der neu-spanischen Monarchie unter den Katholischen Königen reicht und die man hier mit mehr Fug als anderswo die mittelalterliche nennen kann, gliedert sich wieder ebenso ausgesprochen in zwei kleinere Gruppen oder Epochen, deren eine: von den ersten künstlerischen Schöpfungen im castilischen Romanzo bis auf die Zeiten Johann's II. von Castilien, die castilische im engeren Sinne heissen kann. Diese ruht noch ganz auf volksthümlich nationaler Basis und wurzelt in der spontanen Volkspoesie. Von dieser ältesten Volkspoesie haben sich natürlich weder die ursprünglichen Formen noch überhaupt sehr alte Denkmäler erhalten, denn sie lebte durch Jahrhunderte nur im Munde des Volkes und wurde erst aufgezeichnet, als auch die Kunstpoesie diese Lieder des Volkes ihrer Beachtung werth fand, d. i. erst zu Anfang des 16ten Jahrhunderts; doch kann man auch aus diesen Spätlingen, den so berühmt gewordenen Romanzen auf den ursprünglich lyrisch-epischen Charakter der ältesten spanischen Volkspoesie schliessen. Demgemäss mussten auch deren Formen von analoger Bildung mit den späteren bekannten sein, und man kann als ihr Grundmass, und als das der castilisch-spanischen Poesie überhaupt um so mehr das der Redondilien (*versos redondillos*) annehmen, als dies in dem Organismus der Sprache und in dem Charakter des Volkes gelegen und gegeben ist.

Dass aber auch die castilische Kunstpoesie dieser Periode in der Volkspoesie wurzelte, aus volksthümlichen Elementen hervorging und daher trotz aller Einflüsse der allgemeinen Zeitrichtungen und der von Nachbarvölkern überkommenen Modificationen einen nationalen Grundcharakter behielt, zeigt sich schon in ihren ältesten erhaltenen Denkmälern, den beiden Cid-Gedichten (*Poema*, und *Crónica rimada del Cid*). Diese, obwohl unbezweifelt der Kunstpoesie angehörend, lassen noch vielfach die Spuren ihrer volksthümlichen Grundlage und ihrer Entwicklung aus Volksromanzen erkennen. Doch sind auch in ihnen, be-

daher völlig umgearbeitete Eintheilung und Uebersicht nun eingeschaltet worden.

sonders in ihrer formellen Bildung (den asynarthetischen Langzeilen und *Tirades monorimes*), schon fremde Einflüsse, die der lateinischen Kirchenpoesie und der volksmässigen Epik der Süd- und Nord-Franzosen erkennbar. So charakterisiert sich in ihnen einerseits das zeitgemässe Streben nach epischer Auffassung und Gestaltung, andrerseits der Mangel an Prämissen und Bildungsmitteln zu breiterer Entwicklung und festerer Gestaltung aus rein spontanen, volksthümlichen Elementen. Dieser Doppel-Charakter zeigt sich mehr oder minder in den zunächst sich daran reihenden Producten der castilischen Kunstpoesie. So strebte sie unter dem Einfluss der allgemeinen, kirchlich-ritterlichen Ideale jener Zeiten, die gegebenen oder überkommenen Stoffe episch zu gestalten und sie producierte demgemäss auch Kirchen- und Ritter-Epen, wie die Heiligen- und Marien-Legenden des Geistlichen Gonzalo von Berceo, die Legenden von der Maria Egipciaca und den heiligen drei Königen (aus dem 13ten Jahrh.), die Rittergedichte von Alexander d. Gr. des Juan Lorenzo de Segura, von den „*Votos del Pavon*" (Pfauengelübde), von Apollonius von Tyrus (ebenfalls aus dem 13ten Jahrh.), u. s. w.; aber sowohl die Wahl der Stoffe als noch mehr die der Formen, die den französischen nachgebildeten einreimigen Alexandriner-Strophen (von den Spaniern selbst „*versos franceses*" genannt) oder (allerdings redondilienartigen) kurzen Reimpaare, lassen den Einfluss der mittellateinischen Kirchenpoesie und der französischen Ritterpoesie nicht verkennen; doch sind diese Gedichte gänzlich frei von allem arabischen Einfluss und in durchaus nationaler Färbung.

Neben diesen mehr oder minder volksthümlich-epischen Gedichten entwickelte sich seit den Zeiten Alfons' X. von Castilien eine gelehrt-didaktische Kunstpoesie. Von diesem „Weisen" (*el sabio*) oder richtiger gelehrten Könige erhielt die castilische National-Literatur die mächtigsten Impulse in mehr als einer Richtung. So schuf er durch seine Einführung der Landessprache als Gerichtssprache und die unter seiner Mitwirkung abgefasste National-Chronik in der Landessprache die spanische Prosa; so ward sein Hof der Mittelpunct damaliger Gelehrsamkeit in Spanien und selbst die poetische Production, woran sich der König lebhaft betheiligte, erhielt dadurch eine mehr didaktische Richtung; durch die von ihm begünstigten Troubadours

und die von ihm selbst nach ihren Mustern verfassten Gedichte in galicischer Sprache wurden die ersten Keime zu der in der nächsten Periode dominierenden höfischen Kunstlyrik gelegt, und durch die Anwendung kürzerer Versmasse (*Coplas de arte mayor* und achtsylbiger Redondilien) in den ihm zugeschriebenen Gedichten in castilischer Sprache (*Libro del tesoro ó del candado*) ward auch diese für die Einführung einer Kunstlyrik vorbereitet.

Neben jener episch-idealisierenden Richtung wurde nun diese didaktische, mehr an das Wirkliche sich haltende abstrahierende mit ironischer oder satyrischer Färbung oft in wunderbarer Verbindung mit religiöser Mystik durch den Infanten Don Juan Manuel, den Erzpriester von Hita Juan Ruiz, Lopez de Ayala, u. a. im Laufe des 14ten Jahrhunderts immer mehr zur vorherrschenden. Aber auch die kunstmässigere Lyrik ward von ihnen weiter entwickelt. —

In der zweiten Epoche, von der Regierung Johann's II. von Castilien bis in die Zeiten der Katholischen Könige, oder bis zum Schlusse des sogenannten Mittelalters, trat neben der fortbestehenden didaktischen Richtung die lyrische in den Vordergrund. Die Bildung einer höfischen Kunstlyrik nach dem Muster der Troubadourspoesie, die Alfons X. zwar vorbereitet hatte, aber nur in galicischer Mundart üben konnte, die in lemosinischer längst an den Höfen der Grafen von Barcelona und der Könige von Aragon, in galicischer am Hofe des Königs Diniz von Portugal blühte, konnte in castilischer Mundart erst am Hofe Johann's II. sich realisieren, und zwar zunächst unter dem Einflusse der galicischen Hoflyrik und daher noch neben dem auch von Castiliern dazu angewandten Gebrauche der galicischen Mundart. Denn nun erst war auch die Castilische durch die darin gemachten Versuche in kürzeren, lyrischen Versmassen und kunstmässigerem Strophenbau dazu tauglich geworden, und es bedurfte nur eines so poetisch-ritterlich gestimmten Fürsten und Hofs wie Johann's II. und seiner Umgebung, um diese Nachblüthe der Troubadourspoesie ins Leben zu rufen. Diese castilische Hoflyrik ist daher dem Inhalt und Tone nach der provenzalischen, besonders der spätern, sehr ähnlich; auch sie ist vorzugsweise eine Conversationspoesie, die sich in dem engeren Kreise höfischer Galanterie und innerhalb der Gränzen des damaligen bon ton bewegt und daher an Ideenarmuth und Monotonie leidet. Ja sie ist schon

viel schwerfälliger und roher wie die ächte Troubadourspoesie, weil damals die belebende Kraft der idealen Chevalerie und Galanterie schon von dem vorherrschenden Prosaismus und dem Uebergewicht der Verstandesthätigkeit über die Phantasie gelähmt war. Ein Bild dieser abgeschlossenen höfischen Gesellschaft und ihrer typischen Conversationspoesie oder poetischen Unterhaltungen giebt die von Alfonso de Baena, einem Palast-Schreiber und Hofdichter Johann's II. davon gemachte Sammlung, das älteste, noch eigentlich höfische Liederbuch (*Cancionero*) das die Producte der poetischen Gesellschaft am Hofe der Könige Johann I., Heinrich III., und vorzüglich Johann II. von Castilien enthält, theils noch in galicischer, zum grössern Theile aber schon in castilischer Sprache abgefasst. Eine spätere, gleichartige Sammlung der schon durchaus in castilischer Sprache abgefassten Producte der poetischen Gesellschaft am Hofe Königs Alfons V. von Aragon (I. von Neapel) enthält der *Cancionero de Lope de Stúñiga*. Unter der Menge dieser Hofdichter, deren Werke so wenig Verschiedenheit und prägnante Individualität haben, dass sie in der That oft nur durch die Namensüberschriften zu unterscheiden sind, die in den Cancioneros natürlich nie vernachlässigt werden, zeichnen sich noch am meisten Micer Francisco Imperial, die beiden Marqueses von Villena und Santillana und Juan de Mena aus, die auch grössere didaktisch-allegorische Dichtungen schrieben, in denen sich schon das Bestreben zeigt, altclassische und italienische Muster, besonders den Dante (daher man schon damals solche Dichter: *Dantistas* nannte) nachzuahmen. Diese bilden die Uebergangsglieder zu der in der zweiten Hauptperiode durch den italienischen Einfluss bewirkten Umgestaltung.

Hatte sich auf diese Weise die castilische Kunstpoesie, und besonders die Kunstlyrik unter dem Einflusse der provenzalischen und zunächst der galicischen Hofpoesie entwickelt, so bewahrte sie dennoch nicht nur eine in der Verschiedenheit des Nationalcharakters begründete Eigenthümlichkeit, sondern prägte diese noch mehr in den Formen aus. Denn obwohl diese dem Kunstprincipe gemäss zum typischen, complicierteren Strophenbau, zur Reinheit und kunstmässigeren Verschränkung des vollen Reimes und zur Anwendung kürzerer, zum lyrischen Ausdruck (Gesang) passender Versmasse sich entwickeln mussten, so kom

ten dennoch die im Provenzalischen, Lemosinischen und Galicischen üblichen Masse (besonders die hier so häufig angewandten zehnsylbigen Verse) mit jambischem Falle im Castilischen keinen Eingang finden und nicht die in dem Organismus dieser Mundart festgewurzelten Redondilien verdrängen; vielmehr blieben auch in der castilischen Kunstlyrik die volksthümlichen sechs- und achtsylbigen Redondilien das normale Grundmass, durch die Verdoppelung der ersteren entstanden die *versos de arte mayor*, und diese wie die achtsylbigen Redondilien (*versos de arte real*) wurden nur manchmal mit den aus ihnen gebildeten Halbversen (*versos de pié quebrado*, *nacidos de aquellos*) untermischt. Durch die aus diesen kürzeren Versmassen construierten, ebenso nationellen Strophen- und Dichtarten, die *Coplas de arte mayor*, *de arte real*, *Redondillas*, *Canciones*, *Villancicos*, *Glosas*, u. s. w. wurden die fremdartigen und schwerfälligen Alexandriner-Strophen gänzlich verdrängt. — Dieses Festhalten der Nationalformen zu constatieren, ist um so wichtiger, als gerade der Kampf für und wider dieselben einer der Hauptmomente der folgenden Periode ist.

Noch in dieser Periode entwickelte sich durch die immer reichere Gestaltung des politischen Lebens und der socialen Zustände auch die spanische Prosa zum pragmatischen Stil und zur künstlerischen Composition, wie im satyrischen Sittengemälde (*Corbacho*) des Erzpriesters von Talavera Alonso Martinez de Toledo und noch mehr in der meisterhaften dramatischen Novelle Celestina, in welcher so wie in den Schäferspielen Juan de la Encina's sich auch schon die Keime zum künftigen National-Drama, in seinen beiden Richtungen, der realen und idealen gelegt finden.[1]

Die zweite Hauptperiode — die bei ihrer ohnehin grösseren Bekanntheit und bei dem Reichthum des Stoffes bloss in Umrissen zu skizzieren, es hier genügen muss — lässt sich am füglichsten ebenfalls in zwei grössere Gruppen oder Epochen ab-

[1] Diese erste Hauptperiode hat Clarus in seiner sehr berücksichtigungswerthen: „Darstellung der span. Lit. im Mittelalter" (2 Bde. Mainz. 1846. 8.) geschildert, welches Werk ich in den Blättern für lit. Unterh. (1850. No. 229—234) ausführlich besprochen habe, und die dort mitgetheilten Resultate meiner fortgesetzten Studien nun hier an den betreffenden Orten gleich einreihen werde.

theilen; nämlich in die vom Beginn des 16ten bis in die Mitte des 18ten Jahrhunderts; — und die von da an bis zur Gegenwart.

Die erstere Epoche umfasst die allseitigste Entwicklung und höchste Blüthe der spanischen Literatur; ihre Ausartung nach Erreichung dieses Culminationspuncts im goldenen Zeitalter der Philippe durch Ueberanstrengung bei zunehmender Kraftlosigkeit; und ihre gänzliche Ermattung; — so gleichen Schritt haltend mit der Entwicklung der politischen und socialen Zustände der spanischen Monarchie. Die zu Ende der vorigen Epoche gelegten Keime reiften in dieser zur reichsten Ernte, bis der erschöpfte Boden nur mehr die gute Saat überwucherndes Unkraut hervorzubringen vermochte.

Mit der Bildung einer spanischen Universal-Monarchie und ihrer Ausdehnung über die alte und die neu entdeckte Welt gewann auch das spanische Nationalbewusstsein an Stärke und Umfang. Aragonesen, Catalanen, Andalusier, u. s. w. fühlten sich so gut wie die Castilier den Fremden gegenüber vor allem als Spanier, und die Mundart Castiliens, des Centrums der Monarchie und des Sitzes des Hofes, wurde die allgemeine, spanische Schriftsprache. Von nun an erst kann daher auch von einer spanischen Literatur im eigentlichen Sinne die Rede sein.

Eine der ersten Wirkungen dieses potenzierten Nationalbewusstseins war die Beachtung der Volkspoesie; in ihr waren ja die alten National-Helden gefeiert worden, in ihr ertönten noch die frischen Nachklänge aus dem Kampfe mit den Mauren um Granada und der Siegesjubel über die endliche völlige Bezwingung des achthundertjährigen Erbfeindes fand ein Echo in der Brust jedes christgläubigen Bewohners der Halbinsel. Da war es wohl natürlich, dass man anfieng die alten durch Jahrhunderte sich selbst überlassenen Volksromanzen zu sammeln, dass selbst die Kunstdichter auf sie aufmerksam wurden und sie wenigstens bei ihren poetischen Spielen (als Glossen-Themen) berücksichtigten, dass sogar die gelehrten Versmacher (*Sepúlveda*) sie nachahmten und zu didaktischen Zwecken benützten. So kamen Romanzen in Flugblättern unter das grosse Publicum, wurden in die Cancioneros eingeschwärzt, erschienen endlich in eigenen Sammlungen (*Romanceros*) und ehe noch ein Jahrhundert vergieng war das Romanzenmachen Mode geworden, und in Romanzen sangen die grössten Dichter in die Wette, in den Roman-

zen spiegelten sich fast alle bedeutenderen Erscheinungen des nationalen Lebens und Dichtens wieder.[1]

Aus dieser wieder der Volkspoesie zugewandten Beachtung und aus dem Bedürfnisse, das immer reicher sich entfaltende Nationalleben auch dichterisch zu objectivieren, entwickelte sich die glänzendste und reichste Schöpfung der Kunstpoesie dieser Periode und der spanischen Literatur überhaupt: das National-Drama. Denn nach den ersten Versuchen, die dramatischen Darstellungen aus der Kirche, dem Gesellschaftssale, vom Festzuge oder Marktplatze — woraus sich später allerdings auch eigenthümliche Gattungen (*Autos*, *Entremeses*, *Pasos* etc.) entwickelten — zu emancipieren, zu dramatischen Handlungen abzurunden und in eigens dafür bestimmten Räumen (*Corrales*) aufzuführen, bemächtigte sich ein Genius wie Lope de Vega dieser Aufgabe, und sie ganz im Geiste seiner Nation auffassend und lösend wurde er der Schöpfer der spanischen Comedia und der Volksbühne. Glücklicher als die übrigen Völker romanischer Zunge wurden die Spanier durch diesen Genius vor den sklavischen Nachahmungen fremder ausgelebter Formen bewahrt, trotz dem dass es auch bei ihnen nicht an Versuchen von dichtenden Gelehrten fehlte, durch solche die originellen, lebensfrischen Schöpfungen des Nationalgeistes zu verdrängen. War es ein Glück, dass gleich Anfangs ein so reich und schnell producieren-

---

[1] Da einerseits die Romanzen doch nur in der Gestalt auf uns gekommen sind, in der sie seit der Mitte des 15. Jahrhunderts aufgezeichnet und gesammelt worden sind; andrerseits der Einfluss der Volkspoesie auf die Entwickelung der Nationalliteratur auch erst im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts bedeutend hervortrat, so ist meines Erachtens gerade zwischen den zwei Hauptperioden die Stelle, die Geschichte der spanischen Volkspoesie abgesondert und im Zusammenhange behandelt einzufügen, um so mehr als die Modificationen die in ihr durch die Rückwirkung der Kunstpoesie veranlasst wurden, ihren wesentlichen Charakter nicht verändert und höchstens einige neue Abarten erzeugt haben. In dieser Weise habe ich die von mir als abgesondertes Ganzes behandelte Geschichte der Romanzenpoesie hier den Aufsätzen über die spanische Literatur im Mittelalter angereiht. — Die Spuren von den rein lyrischen Gattungen der Volkspoesie im Mittelalter finden sich an den betreffenden Stellen in der Darstellung der Literatur dieser Periode bemerkt; ihre reichere Entwickelung in späterer Zeit in den Tanz- Scherz- und Spottliedern (*Chanzonetas*, *Letrillas*, *Seguidillas*, mit den Unterarten der *Jotas*, *Tiranas*, *Polos* u. s. w.) fordert allerdings noch eine eigene Darstellung, die Anderen überlassen bleibe.

der Genius, gleich der Natur den Samen in Fülle auswerfend, überwältigend auftrat, dass er eine in diesem Geiste fortdichtende Schule schuf und unter seinen nächsten Nachfolgern sich schon so fähige wie Tellez (Tirso de Molina) und Alarcon fanden, so war es eine nicht mindere Gunst für die spanische Comedia, dass, als sie nach stürmischer, leidenschaftlicher Jugend in ihr zweites Stadium, das der Reife und Abklärung trat, ein so ausserordentliches Talent wie Calderon sich ihr weihte, mit einem grossen Verstande begabt und einem, bei aller Vollkraft und Ueppigkeit der schaffenden Phantasie, mit mehr Mass und Ziel haltendem Selbstbewusstsein jene beherrschendem, und daher wahrhaft künstlerisch organisatorischem Geiste. Durch ihn erreichte das National-Drama seinen Culminationspunct, durch diesen in seinen Nachfolgern, Moreto, Rojas, u. s. w. fortwaltenden Geist wurde es noch lange vor schnellem Sturze bewahrt, und als es von dem Verfalle der Monarchie und der Entkräftigung der Nation mitfortgerissen wurde, glimmte doch noch in ihm, in ihm zuletzt von allen volksthümlichen Kunstschöpfungen ein Funke des ursprünglichen Nationalgeistes, und selbst noch Cándamo, Cañizares und Zamora waren durch und durch Spanier, und konnten sie auch nur eine Caricatur der altspanischen Comedia, die *Comedia de figuron*, zu Stande bringen, so war doch in den verzerrten Zügen dieser späten Enkelin noch eine Aehnlichkeit mit der stolzen Schöne der Ahnfrau zu entdecken.[1]

Wenn die dramatische Literatur so immer in näherer Verbindung mit der Volkspoesie blieb, grossentheils ihrer Formen (fast alle nicht lyrischen Theile der Comedias sind in der Romanzenform abgefasst) sich bediente und im höchsten Sinne selbst volksthümlich war, daher wohl am sachgemässesten die Geschichte derselben jener der Volkspoesie angereiht wird, so entwickelte sich hingegen die lyrische Kunstpoesie in immer schärferer Trennung von jener. Zwar blieben auch in ihr die altnationalen Formen die, wie bemerkt, auch in der castilischen Hofpoesie sich behauptet hatten, noch eine Zeit lang vorherrschend

[1] Ein Meisterwerk das die „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien" als Ganzes schildert, hat bekanntlich Hr. A. Fr. v. Schack (Berlin, 1845—46. 3 Bde. 8. u. „Nachträge". Frankfurt a. M. 1854. 8.) geliefert. — S. hier meinen darüber berichtenden Artikel: „Zur Geschichte des span. Dramas". —

(ein Beweis davon sind die noch fast durchaus im alten Nationalstil und selbst noch im Tone der höfischen Conversationspoesie abgefassten Gedichte der *Cancioneros generales* des Fernandez de Constantina und Fernando del Castillo, allerdings keine eigentlichen höfischen Liederbücher mehr, sondern vielmehr Mischsammlungen der eben beliebten poetischen Productionen); zwar fanden sie noch neben den neu eingeführten italienischen Formen Geltung[1] und selbst noch nach dem entschiedenen Siege der letzteren einen ebenso hartnäckigen und talentvollen Vertheidiger wie Castillejo; aber trotzdem ward durch die immer enger werdende Verbindung Spaniens mit Italien, durch das neu erwachte Studium der alt-classischen Literatur und das auch Spanien nicht ganz unberührt lassende Regen des modernen Geistes, die in der vorigen Periode schon angebahnte Nachahmung der humanistisch geschulten italienischen Kunstlyrik und ihrer Formen für die spanische nun epochemachend. Denn als dem Einführer dieser Neuerung, Boscan, bald ein so formgewandter, anmuthiger Dichter wie Garcilaso de la Vega und ein so classisch gebildeter, gediegener Geist wie Diego Hurtado de Mendoza nachfolgten, war der Sieg der neuen classisch-italienischen Schule entschieden, die italienischen Versmasse, die eilf- und siebensylbigen (*italianos enteros y quebrados*, mit auf- und absteigendem Tonfalle), die reimlosen Strophen (*versos sueltos*), die italienischen Dichtungsformen des Sonetts, der Ottave rime, Terzinen, Canzonen (*Cancion real* oder *á lo italiano*) u. s. w. wurden auch in der spanischen Kunstlyrik eingebürgert. Als dann die schroffen Einseitigkeiten der beiden sich bekämpfenden Parteien, der alt-nationalen und der neuen italianisierenden, sich abgeschliffen hatten, die Nachahmung in eine wahre Bereicherung der formellen Technik mit Bewahrung der spanischen Originalität

[1] Vgl. „Ein Beitrag zur Bibliographie der Cancioneros und zur Geschichte der spanischen Kunstlyrik am Hofe Kaiser Karl's V." Von F. Wolf. Wien, 1853. 8. (aus den Sitzungsberichten der phil. hist. Classe der k. Akad. besonders abgedruckt). Dieses, für die Geschichte der hier besprochenen Uebergangszeit um so wichtigere Document, als es das einzige, bis jetzt bekannt gewordene ist, enthält sehr merkwürdigerweise die Gedichte im alten Nationalstil noch getrennt neben den neu aufgekommenen italienischen Formen, wie selbst der Titel dieses Cancionero schon angiebt: *Assi por ell arte Española, como por la Toscana.*"

übergegangen war, konnten in schöner Verschmelzung so vollkommene Kunstwerke entstehen, wie die Poesien *Hernando de Herrera's*, *Luis de Leon's*, *Hernando de Acuña's*, u. s. w. Unter den formellen Bereicherungen verdient besonders erwähnt zu werden der nach dem Muster von Sannazaro's Arcadia von den Spaniern und vorzüglich von den spanisch schreibenden Portugiesen cultivirte halb in Prosa, halb in Versen abgefasste Schäferroman (*Montemayor*, *Gil Polo*, u. s. w.).

Aber noch einmal trat nach jener Vermittelung in dieser Periode der Gegensatz zwischen der classischen Nachahmung und der nationalen Eigenthümlichkeit mächtiger hervor, als erstere den Reiz der Neuheit verloren, letztere durch Annäherung der Kunst- an die Volkspoesie an Stärke gewonnen hatte, und beiden Richtungen wurde nun bis zu den Extremen gefolgt, ja oft von einer und derselben Person. So waren die Brüder Argensola nicht zufrieden, die durch das moderne Element im Italienischen gemilderte Classicität nachzuahmen, sondern suchten unmittelbar dem Horaz nachzustreben; so dichtete *Estévan de Villegas* seine *Eróticas* nach dem Vorbilde Anakreon's und sogar in den altclassischen nachgebildeten Metren; so übersetzte Juan de Jáuregui nicht nur den Aminta des Tasso und den Pastor fido des Guarini, sondern auch Lucan's Pharsalia. Andrerseits suchten Góngora und Quevedo den Romanzenstil in die Kunstpoesie einzubürgern und zu cultivieren, während dieselben die Italiener noch zu überbieten strebten, und einen sogenannten gebildeten und geistreichen Stil gleich den Marinisten einführten, der in Culteranismus und Conceptismus (Gongorismus) ausartete, und unter talentlosen Nachfolgern natürlich den Verfall auch dieses Zweiges der spanischen Literatur noch beschleunigen musste, der sich in seiner ganzen Misère überreizter Kraftlosigkeit in Gerardo Lobo zeigt.

War es den Spaniern in ihrer Jugendperiode nicht möglich gewesen, Volksepen im eigentlichen Sinn hervorzubringen, so ist es begreiflich, dass nun die italienischen und altclassischen Mustern sklavisch nachgemachten Kunstepopöen um so farbloser und unvolksthümlicher ausfallen mussten, und trotz ihrer Menge die schwächste Seite der span. Poesie sind. Nur die Araucana des Ercilla hat, weil unmittelbar aus Selbsterlebtem hervorgegangen, mehr Frische und Eigenthümlichkeit. Hingegen erzeugte

gerade der Contrast zwischen diesen Bestrebungen ein Nationalepos zu schaffen, und den dazu ganz ungünstigen Zeitverhältnissen die ironisch-epischen Meisterwerke, die komischen Heldengedichte des Lope de Vega (Gatomaquia) und Villaviciosa (Mosquea).

Die einer ins Breite sich entfaltenden Civilisation und dem modernen Subjectivismus allein entsprechenden Formen des Epischen, der Roman und die Novelle fanden in der That auch Eingang in die Prosa-Dichtung der Spanier in dieser Periode, wiewohl ihnen beide bis auf den Namen aus der Fremde zukamen. Denn der Ahnherr der zahllosen Ritterromane der Amadisse, Palmerine, u. s. w. ist unbezweifelt portugiesischen Ursprungs; wurde erst zu Anfang des 16. Jahrh. nach Spanien verpflanzt, und kam — ein rein subjectives Kunstproduct ohne alle volksthümliche sagenhafte Grundlage, ein zwar geistreiches aber parodisches Spiel mit einer hohlgewordenen Form, einer ausgelebten Idee, des idealen Ritterthums und Frauendienstes — ganz natürlich zu einer Zeit in Spanien in die Mode, wo man dort, selbst noch am Hofe Karl's V. das Ritter-Spielen gar sehr liebte. Weil der Amadis de Gaula eben den Geschmack jener Zeit so sehr getroffen, machte er so grosses Glück, fand zahl- und endlose Fortsetzungen und Nachahmungen, und bis zur lächerlichen Caricatur gesteigert, wäre endlich diese Modelectüre, die ohnehin nie eigentlich volksthümlich geworden war, wie jede andere Modethorheit nach verändertem Zeitgeschmacke der Vergessenheit anheimgefallen, hätte sie nicht in dem grössten Meisterwerke der spanischen Prosa-Dichtung, dem D. Quijote des Cervantes zugleich ihre Vernichtung als Kunstgattung und ihre Unsterblichkeit als Curiosum gefunden. Aber Cervantes hat, wie jeder Genius fast unbewusst im Kleinsten das Grösste umfasst, in diesem concreten lächerlichen Contraste zwischen Ideal und Wirklichkeit zugleich den allgemein menschlichen, für alle Zeiten mit tragischer Ironie geschildert und ein Werk geschaffen, das als das unerreichte Muster spanischer Prosa gilt. Cervantes ist es auch, der dem Namen und der Sache nach die Novelle der Italiener in die spanische Literatur in seinen in jeder Hinsicht mustergültigen (*ejemplares*) „*Novelas*", wenn nicht eingeführt, doch eingebürgert und in seinen *Trabajos de Persiles y Sigismunda* den von den Griechen abstammenden abenteuerlichen Liebes-

roman auch so meisterhaft zu nationalisieren gewusst hat, dass diese Gattungen ganz volksthümlich wurden und er darin viele Nachahmer fand. von denen freilich keiner ihn je erreicht hat. Ein anderer genialer Mann, der genannte Dichter Diego Hurtado de Mendoza, wurde durch einen Einfall, den er noch als Student gehabt und ausgeführt hatte, der Schöpfer einer durchaus nationalen Gattung des Romans, des sogenannten Schelmen-Romans (*Novela picaresca*). Im Gegensatz zum D. Quijote war sein *Lazarillo de Tormes* ein der gemeinen Wirklichkeit entnommener und zugekehrter Abenteurer und Gauner, in dessen ebenfalls ironisch aufgefasstem Treiben damals in der spanischen Gesellschaft herrschende Gebrechen gezüchtiget werden. Auch darin war der Zeit ein so treffendes Spiegelbild vorgehalten worden, dass bald Mehrere sich darin versuchten, und darunter mit so gutem Erfolge, wie Mateo Aleman (*Guzman de Alfarache*). Quevedo (*Gran Tacaño*), Espinel (*Marcos Obregon*) u. s. w. Eine dritte Reihe von Darstellungen des spanischen Lebens bilden die nachher in fast alle europäischen Literaturen übergegangenen Erzählungen jenes burlesk-phantastischen Stils, der zuerst von Quevedo in seinen *Sueños* aufgebracht, dann von Luis Velez de Guevara im *Diablo cojuelo* mit grosser Virtuosität angewandt und zuletzt von Saavedra y Faxardo in der *República literaria* zu künstlerischer Freiheit ausgebildet wurde. Diese ohnehin der Bizarrerie in der Erfindung und der Ueberverfeinerung im Stile sich zuneigende Richtung der Prosadichtung wurde durch den Einfluss der Gongoristen am Ende dieser Epoche zu systematischer Dunkelheit und Gesuchtheit verbildet, und auch hier kündigte sich im modegewordenen *Estilo culto* der nahende Verfall an, wenn gleich diese Schule noch einen so geistreichen Protagonisten wie Baltasar Gracian fand. — Endlich ist es nicht zu verwundern, dass in einer so ereignissreichen Epoche die ersten Versuche gemacht wurden, historische Stoffe dichterisch aufzufassen und darzustellen, vielmehr muss es befremden, dass nach so glücklichen Anfängen wie die *Historia de las guerras civiles de Granada* von Gines Perez de Hita und die *Historia de los Incas del Peru* von Inca Garcilaso de la Vega, der historische Roman bis auf die neuesten Zeiten von den Spaniern nicht weiter cultiviert worden ist.

Hingegen machten die Geschichtschreibung und die

historische Kunst in dieser Epoche sich immer mehr frei vom Chronikenstil und der annalistischen Compilation, und suchten nach dem Muster der Griechen und Römer in schöner Form pragmatisch darzustellen. So schrieb mit sallustischer Prägnanz und Concision Diego Hurtado de Mendoza die *Historia de la guerra contra los moriscos*, und Francisco Manuel de Melo die *Historia de los movimientos, separacion y guerra de Cataluña en tiempo de Felipe IV*, während in Mariana's spanisch geschriebener Geschichte des Vaterlandes der Nationalstil, veredelt durch classische Muster sich am schönsten und freiesten zeigt, und in Antonio's de Solis Geschichte der Eroberung Méjico's der Nationalstolz und der abenteuersüchtige Muth der Conquistadores einen gewandten Apologeten fanden. — Die historisch-diplomatischen Correspondenzen und Selbstvertheidigungs-Schriften des so berühmt gewordenen Geheimschreibers Philipp's II., Antonio Perez, sind Muster des Epistolarstils und raffiniert advocatischer Darstellungskunst des Escribano's im grossen Stil.

Auch die Neigung dieser Zeit zur Didaktik und Reflexion fand nun in der ausgebildeteren Prosa einen geeigneten Ausdruck. Vor allem, wenn es Gegenstände des religiösen Glaubens und der ascetischen Moral betraf, die im spanischen Nationalcharakter ohnehin so tiefe Wurzeln geschlagen hatten; so sind die Erbauungsschriften der „Dos Luises“ des Luis de Leon und Luis de Granada, mit der aus der Innigkeit der Ueberzeugung und Wärme des Gefühls hervorgehenden und hinreissenden Beredsamkeit in mustergiltiger Sprache und im blühendsten Stile geschrieben; voll schwärmerischer Begeisterung und anmuthiger Suade sind die Revelationen der Santa Teresa de Jesus; phantasiereich, schwungvoll und gluthdurchdrungen die religiös-ascetischen Dichtungen in gebundener und ungebundener Rede von San Juan de la Cruz und Malon de Chaide; und mit dem Feuer humaner Liebe und der Eleganz humanistischer Bildung vertheidigte die unterdrückte Menschheit in Amerika der edle Las Casas.

Die zweite Epoche der zweiten Hauptperiode der spanischen Nationalliteratur, von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart, kann als die moderne im engeren Sinne bezeichnet werden[1]. Denn sie charakterisiert sich durch das Ein-

[1] So haben mehrere spanische Kritiker nicht ganz mit Unrecht alle vorhergehenden Epochen ihrer Nationalliteratur unter der Benennung: *Periodo*

dringen der modernen, besonders französischen Bildung in Spanien, durch deren zeitweisen Sieg über das freilich vielfach ausgelebte Altnationale, und durch das endliche Bestreben das was von diesem noch haltbar ist, zeitgemäss zu regenerieren und mit den modern-europäischen Elementen zu einem lebenskräftigen Ganzen eigenthümlichen Seins zu verschmelzen.

Nachdem unter dem letzten Habsburger der Verfall der spanischen Monarchie in jeder Beziehung eingetreten, und eine französische Dynastie durch Frankreichs Uebermacht Spanien octroyiert worden war, zu einer Zeit, als die Sitten des Hofes von Versailles, die elegante Société von Paris und die sogenannte französisch-classische Schule tonangebend für die Gesellschaft und Literatur des gesammten gebildeten Europas wurden, war es wohl natürlich, dass dieser Einfluss auch auf Spanien und seine Literatur sich geltend zu machen begann, und dass dort gerade die aufgeweckteren, in Nationalvorurtheilen nicht erstarrten Köpfe die Hoffnung fassten, die am Marasmus dahinsiechende vaterländische Literatur durch den Contact mit der französischen zu verjüngen und die Leere des kraftlosen Ungeschmacks durch die Einführung und Nachahmung des herrschenden modernen, wenn auch fremden Geschmackes auszufüllen. Es bedurfte nur eines kühnern und taktvollern Neuerers, um ihm Eingang zu verschaffen, und dieser fand sich in Luzan, der anfangs mehr negativ gegen die Ausartung des alten Nationalgeschmacks auftrat; dann aber die französisch-classischen Grundsätze allerdings mit mehr Glück theoretisch als praktisch einzuführen suchte. Die

---

antiguo zusammengefasst, und ihnen die von der Mitte des 18. Jahrhunderts an als *Periodo moderno* entgegengestellt; denn allerdings drang erst seit dieser Zeit der moderne Geist immer mächtiger umgestaltend in Spaniens Leben und Literatur ein, und drängte immer mehr das „Alt-Nationale" in den Hintergrund, wie denn diese Reihe von literarischen Revolutionen ebenso wenig wie die politischen und socialen bis jetzt noch zu einem Abschluss, zu einer eigentlichen Regeneration des Nationalcharakters durch den modernen Geist gekommen sind. Doch habe ich die oben gegebenen Hauptabtheilungen vorgezogen, weil das Wehen des modernen Geistes, das Eindringen der humanistischen Bildung und der Einfluss der fremdländischen Literatur durch vielfachere und innigere Berührung sich doch schon seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts so bedeutend manifestiert haben, dass die vorhergehende Zeit im Gegensatz dazu in jeder Beziehung als der Abschluss des Mittelalters erscheint.

dem spanischen Charakter eingewurzelte Abneigung gegen das Fremde rief zwar auch damals, wie früher bei Einführung des italienisch-classischen Geschmackes, eine patriotische Reaction hervor, die in Garcia de la Huerta einen nicht talentlosen Wortführer fand; aber nur in sehr verjüngtem Massstabe konnten sich die Wirkungen dieses Patriotismus zeigen, der nun ein bloss rückwärts gewandter war, indem er sich bestrebte, die Nationalwerke wieder zur Geltung zu bringen, die mit dem nun herrschenden Geschmacke nicht allzusehr contrastierten, und so statt eines neuen schöpferischen Geistes nur zeitgemässe Reproduction hervorrief.

So bildete sich allerdings bald wieder eine Dichterschule, nach ihrem Hauptsitze Salamanca die salmantinische genannt, verständig genug, um gegen die Anforderungen des Zeitgeistes nicht blind zu sein und die Gebrechen des Veralteten einzusehen; aber auch patriotisch genug, um neben den modernen fremden auch die einheimischen Muster der goldenen Zeit zu berücksichtigen, besonders in Sprache und Form. Dabei fehlte es freilich nicht an Einseitigkeiten von Seiten der französischen und der Nationalpartei; und bis auf den heutigen Tag ist noch kein völliges Gleichgewicht hergestellt. So wirkte einerseits neubelebend auf das Nationalgefühl der im Unabhängigkeitskrieg errungene Sieg über die französische Usurpation in politischer und literarischer Hinsicht, und der politische Antheil an der Regierung, den die Nation durch die innern Umwälzungen bekam, trug trotz den Parteikämpfen und Bürgerkriegen zu ihrer allseitigeren und freieren Geistesentwicklung bei und gab der Literatur wieder eine mehr patriotische und selbstständigere Haltung. So wurden die Jahre 1812, 1820 und 1834 die Anfangspuncte neuer Productionsepochen. — So blieb andrerseits trotz dem Allen der französische Einfluss wenigstens auf die Literatur so bedeutend, dass die Revolutionen die auch Frankreichs Literatur in neuester Zeit umgestalteten, in der Spaniens unverkennbar ähnliche Bewegungen hervorriefen und, wie beim Nachahmen des Fremdartigen häufig geschieht, dass gerade die Auswüchse der französischen in der spanischen bis zum Zerrbilde zu überbieten gesucht wurden.

Dieser noch lange nicht abgeschlossene Gährungsprocess — dieses Schwanken zwischen Wiederbelebungsversuchen des Alt-Nationalen, Neugestaltungsbestrebungen durch Aufgeben alles

Eigenthümlichen, und Verschmelzungsexperimenten des Zeit- und Volkscharakters um einen modern-spanischen zu erzeugen, bei der in Glauben, Leben und Sitte in immer weiteren Schichten umsichgreifenden Unterhöhlung des Alt-spanischen — zeigt sich in allen Zweigen und Richtungen der neueren und neuesten Literatur Spaniens, wovon es hier genügen muss, das Einzelne nur in den hervorragendsten Erscheinungen kurz andeutend zu charakterisieren[1]. Die lyrische Poesie litt verhältnissmässig noch am wenigsten von fremden Einflüssen und schloss sich in den Formen noch ganz an die alt-nationale an. In der salmantinischen Schule und besonders in ihrem Haupte, Melendez Valdes, glaubt man blos etwas modernisierte, abgeblasste Abdrücke der Dichter der goldenen Zeit zu sehen; so zeichnen sich die Fabeldichter Iriarte und Samaniego, und die anmuthig-witzigen Satyriker Iglesias und Arriaza durch Virtuosität in den nationellen Formen und ein glückliches Anschlagen des National-Tons aus, während Cienfuegos und Quintana mehr der modernen Reflexions-Poesie sich zuneigen. Alberto Lista, den der grösste Theil der noch lebenden Dichter als Meister anerkennt, hat auch am besten verstanden, Gedankenreichthum mit nationeller Eigenthümlichkeit und Eleganz der Form zu vereinen. Unter seinen Nachfolgern haben sich Angel de Saavedra Herzog von Ribas und Zorrilla mit Erfolg versucht, die Romanze wieder in der Kunstpoesie einzuführen und das volksmässig Sagenhafte künstlerisch zu gestalten; während Espronceda, allerdings mit bedeutendem Talente, die neu-französische „Poesie der Verzweiflung" noch zu überbieten suchte. Ein moderner Alcázar ist in dem Epigrammatisten Villergas erstanden.

Wiewohl es auch jetzt noch nicht an Versuchen gefehlt hat,

---

[1] Beiträge zur Schilderung des wenigstens schon umfangsreichen Stoffes enthalten ausser den allgemeinen Werken: Eugenio de Ochoa *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos* (2 Bde. Paris, 1840. 8.); — Ferrer del Rio, *Galeria de la literatura española* (Madrid, 1845. 8.); — *Juicio crítico de los principales poetas de la última era. Obra póstuma de* José Gomez Hermosilla (Paris, 1856. 8.); — Juan M. Villergas, *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos* (Paris, 1854. 8.); — und der Kunstlyrik insbesondere: F. J. Wolf, *Floresta de rimas modernas castellanas* (2 Bde. Paris, 1837. 8.); — und Kennedy, *Modern poets and poetry of Spain* (London, 1852. 8.).

Kunstepopöen zu dichten, wie die mehr oder minder verunglückten von den beiden Moratin, Escoiquiz, Reinoso, Maury u. s. w. beweisen, so haben doch der Herzog von Ribas (*El moro expósito*) und Zorrilla (*Granada*) erkannt, dass die Anwendung der Romanzenform auch in grösseren epischen Gedichten noch die am meisten zeit- und volksgemässe sei.

Das Schwanken zwischen dem Modern-Französischen und Alt-Nationalen zeigt sich am meisten im Drama dieser Epoche. So behaupteten sich noch lange die monströsesten Ausgeburten der kraftlos gewordenen alten Schule neben den unreifen Fehlgeburten der Gallicisten. Erst Leandro Fernandez de Moratin gelang es, durch seine im feineren französischen Geschmack mit Talent, aber ebenfalls noch sehr timid geschriebenen Lustspiele auch auf der Bühne durchzudringen und auf einige Zeit dem sogenannten classischen Geschmack Eingang zu verschaffen, ja ihn unter den Gebildeten so herrschend zu machen, dass sie sich des alten Nationalgeschmacks schämten. Selbst so begabte Dichter wie Cienfuegos, Quintana, Gorostiza, Martinez de la Rosa, Breton de los Herreros u. A. trugen einige Zeit diese classischen Fesseln, und nur in den drastisch-witzigen Sainetes (wie nun eine Abart der alten Entremeses genannt wurde) des *Ramon de la Cruz* lebte und wurde der alte Nationalgeist geduldet. Erst als die Franzosen selbst diese Fesseln brachen, fand ihr Beispiel auch in Spanien Nachahmer, von welchen die besonneneren zu den alten Nationalformen zurückkehrten und sie mit den Anforderungen des modernen Zeitgeistes zu vereinen suchten, die minder einsichtigen aber, und deren Zahl war die grössere, von dem Taumel der sogenannten romantischen Schule in Frankreich sich fortreissen liessen und all den Gräuel der Porte St.-Martin, sei es in Uebersetzungen, sei es in noch grasseren Nachahmungen, auf die Bühne von Madrid verpflanzten. Weithin der bedeutendste unter den jetzt lebenden dramatischen Dichtern Spaniens ist Breton de los Herreros, der, seit er sich von den Fesseln der französischen Schule freier gemacht, in seinen Lustspielen mit bewundernswürdiger Anmuth und Leichtigkeit sich bewegt und der grösste Meister in der Technik der nationellen Dichtformen ist. Neben ihm verdienen noch genannt zu werden Hartzenbusch, Gil y Zárate, Zorrilla und Rubí.

Auch die Prosa, die zu Anfang dieser Epoche noch an

den Folgen des Culteranismus litt, bedurfte der Reform. Für diese arbeiteten zuerst der Benedictiner Feyjoo durch seine Rückkehr zur Einfachheit der classischen Muster seines Vaterlandes; der Jesuit Isla, der die triviale und bombastische Kanzelberedsamkeit seiner Zeit in dem satyrischen Roman *Fray Campazas* lächerlich machte; die Historiker Ulloa, Muñoz, Capmany, Quintana, Navarrete, Clemencin, Modesto Lafuente u. A.; die Staatsmänner Campomanes, Clavijo und vor Allen Spaniens Cicero, Jovellanos. Ueberhaupt gewann der prosaische Stil durch die politische Rednerbühne an Energie und dialektischer Schärfe, wie sich in den Schriften von Miñano, Larra, Alcalá-Galiano, Donoso Cortes Marques de Valdegamas, Martinez de la Rosa u. A. zeigt. In der didaktischen Prosa ist Gallardo ein würdiger Schüler des Cervantes; Larra, Mesonero Romanos, Modesto Lafuente und Serafin Calderon in der satyrischen Sittenschilderung keine unebenbürtigen Nachfolger des L. V. de Guevara.

Endlich muss noch des Romans und der Novelle besonders gedacht werden, die nun ein Hauptingredienz auch der spanischen Literatur ausmachen. Für den Roman, wofür die Spanier auch jetzt noch nur den Namen: *Novela* haben, begann durch die Nachahmung der französischen und englischen Originale, vorzüglich durch die Erfolge W. Scott's veranlasst, eine neue Aera; seitdem erschien auch in Spanien eine Masse von historischen Romanen, anfangs Scott sklavisch nachgebildet, dann aber auch freier und eigenthümlicher sich gestaltend, wiewohl sich über die Mittelmässigkeit kaum einige erhoben, wie Patricio de la Escosura, Larra, und vor allen die unter dem Namen Fernan Caballero schreibende Dame (eine Tochter Böhl de Faber's), die in ihren andalusischen „Dorfgeschichten“ (*Cuadros de costumbres andaluces*) die reizendsten Novellen und wirklich naiv-objectiv gehaltene Idyllen gegeben hat.

Durch diesen freilich noch sehr unvollkommenen Versuch, die Perioden und Epochen der spanischen Literatur genauer zu bestimmen und zu charakterisieren, glaube ich zum mindesten so viel bewiesen zu haben, dass, wie die Geschichte der neueren Poesie überhaupt, so noch ganz besonders die der spanischen, an Klarheit und Uebersichtlichkeit ungemein gewinne, wenn man den Unterschied zwischen Volks- und Kunstpoesie scharf auffasst,

und beide getrennt abhandelt[1], wodurch erst ihr gegenseitiges Verhältniss und Aufeinanderwirken richtig ausgemittelt werden kann. Dagegen haben bisher beinahe alle Literatoren, auch Bouterwek und dessen spanische Uebersetzer, gefehlt, indem sie die Geschichte der Volkspoesie nur gelegentlich und episodenartig einschalteten, durch welche Zerstückelung sich unvermeidlich Verwirrung und Undeutlichkeit in ihre Darstellung einschleichen mussten. Ich werde daher in dieser Anzeige des vorliegenden ersten Bandes (der nach meiner Eintheilung die erste Periode oder die Geschichte der Literatur Spaniens im Mittelalter, „*poesía antigua*," enthält) in so weit von dessen Anordnung abweichen, dass ich hier nur die Kunstpoesie (nach meiner Annahme in zwei Epochen) im Zusammenhange darstellen will; in Bezug auf die Volkspoesie aber, die, wie gesagt, meiner Ansicht nach zwischen der ersten und zweiten Hauptperiode ebenfalls im Zusammenhange darzustellen ist, auf den erwähnten Aufsatz über die Romanzenpoesie verweise.

Erste Epoche: Von den ersten künstlerischen Schöpfungen im castilischen Romanzo bis auf die Zeiten Johann's II. von Castilien.

Episch-didaktische Richtung.

Dass die spanische Poesie in ihrer ersten Epoche, selbst in ihren lyrischen und didaktischen Erzeugnissen, eine vorherr-

---

[1] Noch neuerlichst hat in dem Lit. Centralbl. f. Deutschl., 1858, No. 11, Sp. 174, der meine Vorrede zu R. Warrens „Schwed. Volkslieder" sehr freundlich beurtheilende Rec. seine Verwunderung ausgesprochen, dass ich noch immer einen „allgemeinen principiellen Gegensatz zwischen Volks- und Kunstpoesie" festhalte. Nach ihm gebe es nur „einen Gegensatz zwischen Poesie und Afterpoesie" u. s. w. — Vom ästhetischen Standpunct aus stimme ich ihm vollkommen bei; aber vom genetisch-historischen glaube ich um so mehr an dem aufgestellten Gegensatze zwischen Volks- und Kunstpoesie festhalten zu müssen, als man nur dann die Heterogenität ihrer Principe (des objectiven und subjectiven), die charakteristischen Unterschiede ihrer Erscheinung, die Verschiedenheit ihrer Entwicklung und Tendenzen und ihre Wechselwirkung wird richtig auffassen und darstellen können. — Ich habe aber (a. a. O.) bestimmt genug ausgesprochen, was ich unter den Begriffen: Volkspoesie und Volk als Producenten derselben verstehe, dem im „Wesentlichen" auch jener Rec. beizustimmen erklärt hat.

schend epische Richtung nimmt, hat sie mit den Anfängen der Dichtkunst bei fast allen übrigen Nationen gemein. Denn auch das erwachende dichterische Bewusstsein wird zuerst von dem Sein und Geschehen in der Aussenwelt angeregt und bestimmt, und seine ersten Schöpfungen sind rein objektive Reflexe derselben. Daher kann jede Nation auch nur einmal und in dieser Periode, in der das Selbstbewusstsein (die Subjektivität) noch ganz von dem Insichaufnehmen der Aussenwelt und dem reinen Reproducieren derselben zurückgedrängt ist, ein ächtes Epos hervorbringen, dessen unvergängliche Frische und bezaubernde Naivetät einer späteren, weit gebildeteren Zeit unerreichbar bleibt, die eben ihrer vorgeschrittenen Entwicklung und Verfeinerung wegen durch selbstbewusstes, künstlerisches Schaffen dieses gleichsam unbewusste Abspiegeln des Angeschauten nachzuahmen sich vergeblich bemühen würde. So konnten nur einmal und gerade in der ersten Epoche der kaum erwachten Dichtkunst die Hellenen eine Iliade und Odyssee, die Germanen ein Nibelungenlied hervorbringen, und wenn bei der Neubildung der spanischen Königreiche auch deren Völker schon längst aus ihrer mythischen Jugendperiode in die thatsächlich-historische eingetreten waren und daher keine eigentlichen Volksepen mehr hervorbringen konnten[1], so sprach sich doch ihr nationelles Bewusstsein gewiss auch zuerst in epischen Liedern aus, und namentlich haben die Castilier schon frühzeitig einen solchen Repräsentanten ihres speciellen Nationalbewusstseins im Cid gefunden und besungen. Zwar sind die mit dem gefeierten Helden vielleicht gleichzeitigen Romanzen, in ihrer ursprünglichen Gestalt zum mindesten, nicht auf uns gekommen; aber das bis jetzt älteste Denkmal castilischer Sprache und Poesie ist dennoch ein längeres, episches Gedicht auf diesen Nationalhelden, das von dem gelehrten D. Tomas Antonio Sanchez im Jahre 1779 zuerst herausgegeben[2], und seitdem unter dem

[1] Ich habe diese Behauptung in dem Aufsatze über die Romanzenpoesie zu begründen gesucht.

[2] Im ersten Bande seiner „*Coleccion de poesias castellanas anteriores al siglo XV.*" *Madrid*, 1779—1790. 4 *Vol.* 8. (im Nachdruck herausgegeben von Ochoa. Paris, 1842.), welche für die älteste Geschichte der castilischen Dichtkunst überaus köstliche Sammlung leider unvollendet geblieben ist. In einem für Deutschland zugänglicheren Nachdruck erschien das „*Poema del*

Namen: *Poema del Cid*, bekannt geworden ist. Bouterwek hat den hohen Werth und die tiefe Bedeutsamkeit dieses Gedichtes ganz verkannt, wie er überhaupt die ältesten Denkmäler der castilischen Poesie mit sichtbarer Abneigung und beinahe oberflächlicher Flüchtigkeit behandelt; ja es scheint, als hätte er sich begnügt, hier bloss aus Sarmiento's noch mangelhafter Darstellung zu schöpfen, und die später von Sanchez ganz mitgetheilten Quellen nicht der gehörigen Aufmerksamkeit gewürdigt, obwohl er sie anführt. Denn wenn er sagt (S. 29): „Der Verfasser (dieses Gedichtes) mag nun, wie sein Herausgeber Sanchez will, schon um die Mitte des zwölften Jahrhunderts, oder später, gelebt haben; der Mann, mit dessen Arbeit die Geschichte der spanischen Poesie anfangen dürfte, war er gewiss nicht;“

Cid“ auch im ersten Bande der „*Biblioteca castellana, portugues y provenzal. Por D. G. Henrique Schubert.*“ Altenburg, 1804. 8. — Johannes v. Müller hat zuerst unter uns dieses Gedicht geziemend gewürdigt, und in seiner Lebensbeschreibung des Cid vielfach benützt (im achten Bande seiner sämmtl. Werke; auch in Herder's sämmtl. Werken zur schönen Lit. und Kunst, Bd. 3. — Vgl. auch Fr. v. Schlegel's sämmtl. Werke, Bd. I. S. 318—319). Sismondi hat in seinem Werke über „die Literatur des südlichen Europas“ einen prosaischen Auszug daraus mitgetheilt (Bd. 2 der deutschen Uebers. S. 18—38), und V. A. Huber, seiner Geschichte des Campeador (Bremen 1829) eine metrische Uebersetzung der anziehenderen, zweiten Hälfte desselben (von V. 2288 an) angehängt (S. 230ff.). Auch der berühmte Dichter Southey hat es in seinem „*Chronicle of the Cid*“ vielfach benützt, und theilweise nachgebildet. — Endlich erschien es vollständig übersetzt von O. L. B. Wolff (Jena, 1850. 8.); — und Französisch in: *Le Cid Campeador, chronique tirée des anciens poëmes etc. . . . . . par M. C. de Monseignat* (Paris, 1853.) und: *Poème du Cid.* Texte espagnol accompagné d'une traduction française, de notes, d'un vocabulaire et d'une introduction par Damas Hinard. Paris, 1858. 4. Ein Werk, durch seinen inneren Werth, wie durch seine schöne Ausstattung ganz dieses wichtigen Denkmals würdig. Ausser dem auf dem Titel Angegebenen enthält es auch einen kritischen Abdruck der *Crónica rimada del Cid* in so weit sie den Cid unmittelbar betrifft (von Vers 279 an) mit französischer Uebersetzung (p. LXXVII—CXXX). — Einen Auszug aus dem *Poema* und die *Crónica rimada* von Vers 189 an giebt auch *D. Manuel Malo de Molina* in seinem sehr verdienstvollen Werke: „*Rodrigo el Campeador. Estudio histórico fundado en las noticias que sobre este héroe facilitan las crónicas y memorias árabes.* Madrid, 1857 4. (*Apéndice VI. y XVIII.* — Die *Crónica rimada* nach dem von Duran in der zweiten Ausgabe des *Romancero general, Tomo II. Apénd. IV.* mit sehr schätzbaren Bemerkungen gegebenen Abdrucke von Franc. Michel's *editio princeps* in den Wiener-Jahrb. d. Lit. Bd. 116, Anzeigebl.).

so muss man ihm geradezu widersprechen. Gerade das „*Poema del Cid*", abgesehen von dem äusseren, mehr zufälligen Umstande, dass es der Zeitfolge nach als das älteste unter den in ihrer ursprünglichen Gestalt auf uns gekommenen Documenten castilischer Poesie in der Geschichte derselben an der Spitze stehen muss[1], ist seiner inneren wesentlichen Beschaffenheit wegen am geeignetsten, die Darstellung castilischen Lebens und Dichtens zu eröffnen. In ihm sehen wir den Grundtypus des alt-castilischen Nationalcharakters noch ganz rein von aller fremdartigen Beimischung ausgesprochen, und im besungenen Helden personificiert. In ihm sehen wir dessen Grundzüge: Selbstständigkeit des Einzelnen, Liebe des Weibes und der Familie und die Treue des Vasallen gegen seinen Herrn; nur dass im Cid diese Momente schon zum System einer Verfassung fortgebildet erscheinen, und sich auch schon das christliche Element in der bestimmten Form des römischen Katholicismus manifestiert, und im Kampf gegen die Ungläubigen noch ein besonderes Moment desselben hinzukömmt; nur dass in der grossmüthigen Tapferkeit, dem stolzen, selbst gegen den natürlichen Herrn und König sich nicht verläugnenden Selbstgefühl, und dem die ritterliche Ehre über Alles Hochhalten des Campeador sich der Geist einer späteren Zeit schon schattiert. Daher ist der Cid, als der reinste Ausdruck und das Ideal des spanischen Volksgeistes, der Lieblingsheld der Nation bis auf den heutigen Tag geblieben, die nicht müde wird, die Thaten

[1] Herr Prof. Aschbach stellt in seiner Recension des erst angeführten Huber'schen Werkes (Heidelberger Jahrbücher, 1829, Novemberheft, S. 1078—1080) eine sehr scharfsinnige Vermuthung auf, warum gerade die Thaten des Cid, mehr als die aller früheren Nationalhelden, die über ihm fast in Vergessenheit kamen, die Spanier zum Gesange begeisterten, in sofern dieses nur von äusseren Umständen abhing. Die Eroberung Valencia's durch den Cid geschah nämlich noch vor der Eroberung Jerusalems durch die Kreuzfahrer. Der Papst hatte den spanischen Christen verboten, Theil an dem Kreuzzuge zu nehmen; daher mochte diess die Spanier anreizen, ihre sonst als etwas ganz Gewöhnliches minder beachteten Kämpfe mit den Mauren den Kämpfen der Kreuzfahrer, und die Grossthat des Cid der des Gottfried von Bouillon entgegen zu setzen, und zu besingen, um auch ihren Antheil an der damals für den höchsten Ruhm geltenden Besiegung der Ungläubigen herauszuheben. — Vgl. auch über die Entstehung der Sagen vom Cid: Ozanam, *Un pélérinage au pays du Cid* (Paris, 1853. 8.).

des berühmtesten Castiliers (*el mas famoso Castellano*) zu besingen, und mit immer neuer Lust die alten Gesänge von dem „zur guten Stunde Gebornen" hört, dessen Ruhm den Ruhm aller Könige überstrahlt, denn in dem Lobe seines Helden sieht sich das Volk selbst verklärt.

„Doch dieses Alles zugegeben," wird man einwerfen, „so verdient ja das „*Poema del Cid*" kaum den Namen eines Gedichtes, es ist ja nicht viel mehr als eine gereimte Chronik, und verdient höchstens als eine philologische Seltenheit Aufmerksamkeit, aber wegen seines Mangels an innerem, poetischen Werthe in der Geschichte der Poesie nur eine flüchtige Erwähnung. Denn was es von Poesie enthält, ist natürliche Folge theils der poetischen Sinnesart der Nation, zu welcher der Reimer gehörte, theils des inneren Interesse des Gegenstandes. Die Begebenheiten hat der Erzähler an einander gereiht, wie sie auf einander folgten. Von Erfindung enthält das Werk keine Spur u. s. w."[1] Ohne in das andere Extrem zu verfallen, und aus Geist des Widerspruchs oder aus Paradoxie das „*Poema*" zu überschätzen,[2] will ich unter der rauhen Hülle, die wohl die Meisten abschreckte, den köstlichen Kern hervorholen, und den wahren Werth des Gedichtes auszumitteln versuchen, wodurch sich obige Behauptungen von selbst widerlegen werden.

---

[1] So lautet das Urtheil Bouterwek's (S. 29), das seine Uebersetzer zu billigen scheinen, da sie es unberichtigt lassen. Auch die spanischen Kritiker haben den Werth des einzigen epischen Gedichtes in ihrer Literatur, das diesen Namen wahrhaft verdient, unbegreiflicherweise verkannt (s. *Capmany, Teatro de la Elocuencia Española; Tom. I, p.* 1, der es eine „*Historia rimada*" nennt; — und *Mendibil y Silvela, Biblioteca selecta de Lit. esp., Tom. I, p. XXIX*, die zu diesem Urtheile Capmany's noch hinzufügen: „*nada tiene de épico, y aun casi pudiera disputársele el título de poema.*" — Sanchez (*l. c. p.* 229) und Quintana (*Tom. I, p. XVI y XVII*) beurtheilen es zwar etwas günstiger, heben aber nur einzelne Seiten und Schönheiten desselben hervor, ohne das Ganze der Composition richtig zu würdigen. — Eben so Schlegel und Sismondi.

[2] Wie z. B. Southey. Richtiger, aber immer noch etwas übertrieben, urtheilt ein Kritiker im „*Quarterly Review*" (*Vol. XII, p.* 64): „*The Spaniards have not yet discovered the high value of their metrical history of the Cid, as a poem. . . . It may by asserted, without fear of refutation, that of all the poems which have been written since the Iliad, this is the most Homeric in its spirit: but the language in the Peninsula was at that time crude and unformed and the author seems to have lived too near Catalonia.*"

Wenn man zuerst das Gedicht als ein Ganzes der Composition, und die Art und Weise, wie es seinen Gegenstand, das Leben des Ruy Diaz, auffasst und darstellt, betrachtet, so muss sogleich auffallen, dass der Dichter nicht *ab ovo*, von der Geburt seines Helden nach Art der Reimchroniken beginne, denn wenn auch der Anfang des Gedichtes in der einzigen bis jetzt entdeckten Handschrift fehlt, so sind es doch, nach der Versicherung des genauen Sanchez, nur einige Blätter, die, im Verhältniss mit der übrigen Ausführung, unmöglich das ganze frühere Leben des Cid, wie es die Romanzen schildern, die wahrscheinlich dem „*Poema*" als Grundlage dienten, bis zu seiner letzten Verbannung, mit der es in seiner gegenwärtigen Gestalt beginnt, enthalten konnten. Dann endet das Gedicht nicht mit der Eroberung und dem unangefochtenen Besitze Valencia's, mit dem sich der Heldenlauf des Cid doch eigentlich schliesst; überhaupt legt der Dichter auf diese Begebenheit nicht den Hauptnachdruck, wie man vermuthen sollte. Diesen legt er vielmehr auf die Vermählung der Töchter des Cid und die Ehre, die seinem Geschlechte daraus erwuchs.[1] Daher zeigt uns die erste Abtheilung des Gedichtes den Cid tiefgebeugt durch unschuldige Verbannung und Trennung von seinen Lieben, aber nicht weibisch verzweifelnd im Unglücke, unternehmend und siegreich in harten Kämpfen mit Mauren und Christen, und als kühnen Selbstschöpfer seines Glückes durch die heldenmüthige Eroberung Valencia's; immer aber grossmüthig gegen die Besiegten und treu gegen seinen ungerechten Herrn, und schliesst mit der allerdings ehrenvollen Vermählung der Töchter des Cid mit den Infanten aus dem angesehenen Hause der Grafen von Carrion, in die er aber nur aus Gehorsam gegen seinen „natürlichen Herrn und König" ge-

[1] Schon Vers 282 — 283 lässt der Dichter seinen Helden als den sehnlichsten Wunsch seines Herzens aussprechen:

Plega á Dios é á Sancta Maria
Que aun con mis manos case estas mis fijas.

Und an vielen Stellen wiederholt er diesen Gedanken, so dass als der Hauptzweck des Cid eine ehrenvolle Vermählung seiner Töchter, alles andere aber, selbst die Eroberung und Behauptung Valencia's, nur als willkommenes Mittel hiezu erscheint (vgl. die Rec. des Huber'schen Werkes von Enk in den Wiener Jahrb. der Lit., Bd. XLIX, S. 159, dessen Ansicht von dem „*Poema*" ich in dieser Beziehung beistimmend gefolgt bin).

willigt, und durch dieses Verläugnen des eigenen Willens in dieser ihm über alles wichtigen Angelegenheit, um den Wunsch seines nun versöhnten Königs zu erfüllen, das grösste Opfer der Vasallentreue gebracht hatte;[1] der Dichter aber deutet durch die Schlussverse dieser Abtheilung gleichsam das noch Kommende an, indem er ausruft (v. 2285 — 2286):

Ques' page d'es' casamiento mio Cid ó el que lo ovo en algo,
Las coplas deste cantar aquis' van acabando.

Die zweite Abtheilung beschäftigt sich fast bloss mit den Töchtern des Cid. Es zeigt sich sogleich, dass den Cid seine Ahnungen nicht betrogen haben; denn die Infanten von Carrion benehmen sich so feige, dass sie zum Gespötte der Vasallen ihres Schwiegervaters werden. Um dieser Schande zu entgehen, begehren sie vom Cid die Erlaubniss, ihre Gemahlinnen in ihr Erbe heimführen zu dürfen. Der Cid willigt nur ungerne in ihr Verlangen, und die Trennung fällt den Aeltern und den Töchtern gleich schwer:

El padre con las fijas loran de corazon.

Seinen Neffen, Felez Muñoz, gibt er seinen Töchtern zum Be gleiter, und legt ihm nachdrücklich ans Herz, doch ja für das Wohl derselben besorgt zu sein. Diese Sorge war nicht umsonst; denn die Infanten, eben so verrätherisch als feige, beschliessen den selbstverschuldeten Schimpf an ihren unschuldigen Gemahlinnen zu rächen. Die Gelegenheit findet sich bald; in einer einsamen Waldschlucht angelangt, müssen auf ihren Befehl die Begleiter vorausziehen, und sie bleiben allein mit ihren beiden

---

[1] Dieses Verhältniss deutet der Dichter wiederholt und besonders nachdrücklich an, z. B. V. 2204 — 2214; auch lässt er den Cid selbst an einem glücklichen Ausgange dieser Verbindung zweifeln, und nur mit Widerwillen und nicht ohne Reue das abgedrungene Versprechen halten, z. B. V. 2142—2144 und V. 2231—2234, nachdem er vergeblich Ausflüchte gesucht hatte, um den König davon abzubringen (V. 2091— 2094). — Da eine Versöhnung des Cid mit dem Könige Alonso nach der Eroberung von Valencia und eine Verbindung seiner Töchter mit Grafen von Carrion der urkundlichen Geschichte theils widersprechen, theils unnachweisbar sind, so sollte man fast vermuthen, der Dichter habe die Stellung der Begebenheiten absichtlich verändert, und das Abenteuer mit den Infanten hinzugedichtet, oder wenn er es in den Romanzen bereits vorfand, die Sage der Geschichte vorgezogen, wenigstens hätte er zu seinem Zweck keine glücklichere Anordnung und Wahl treffen können.

Frauen zurück. Da reissen sie ihnen die Kleider vom Leibe, peitschen sie mit den Riemen ihrer Rosse unbarmherzig, dass das Blut aus allen Wunden rinnt, und lassen sie für todt den wilden Thieren zur Beute liegen. So glauben sie den Cid in seinem eigenen Blute auf das tödtlichste gekränkt und beschimpft zu haben. Doch ihm und seinem Geschlechte sollte aus diesem Leid und dieser Schmach nur grössere Ehre entsprossen! Denn der treue Felez Muñoz schöpfte über die lange Verzögerung Argwohn, und da er die Infanten, von ihnen unbemerkt, allein vorbeiziehen sieht, eilt er zurück, und findet seine Muhmen in dem kläglichsten Zustande. Es gelingt ihm, sie ins Leben zurückzurufen, und durch Labung und ermuthigende Worte sie so weit wieder zu stärken, dass sie im Stande sind, auf seinem Rosse die Heimreise zu unternehmen. So geleitet er sie bis Santesteban, wo sie bis zu ihrer gänzlichen Wiederherstellung bleiben, und von wo aus dem schwer beleidigten Vater die Trauerbotschaft hinterbracht wird. Als der Cid dieses hört:

Una grand ora pensó é comidió:
Alzó la su mano, á la barba se tomó:
— Grado á Christus que del mundo es Señor:
Quando tal ondra me han dada los Infantes de Carrion,
Por aquesta barba que nadi non mesó,
Non la lograrán los Infantes de Carrion:
Que á mis fijas bien las casaré yo.

Er sendet sogleich seine treuesten und angesehensten Vasallen, den klugen Minaya Alvar Fanez, den tapfern Pero Bermuez und Martin Antolinez, den Wackern von Burgos, mit 200 Rittern nach Santesteban, um seine Töchter nach Valencia zu geleiten. Diesen gewährt der Anblick der getreuen Waffengefährten ihres Vaters die grösste Freude, und Pero Bermuez tröstet sie:

Buen casamiento perdiestes, meior podredes ganar.

Doch alles Leid ist fast vergessen, als sie, in Valencia angekommen, in die Arme ihres Vaters sinken:

Mio Cid á sus fijas ybalas abrazar.
Besandolas á amas tornos' de sonrrisar.
— Venides, mis fijas, Dios vos curie de mal.
Hyo tomé el casamiento, mas non osé decir al.
Plega al Criador que en Cielo está,
Que vos vea meior casadas daqui en adelant.

Aber nicht vergessen ist über der Freude des Wiedersehens die Rache an den treulosen Verräthern. Doch nicht durch rohe Selbsthülfe sucht sie der an seiner empfindlichsten Seite tief gekränkte und dennoch sich mässigende Held zu befriedigen. Er schlägt den gesetzlichen Weg ein, indem er sich an seinen König wendet; denn:

— Como yo so su vasallo, é el es mio Señor,
Desta desondra que me han fecha los Infantes de Carrion,
Quel' pese al buen Rey dalma é de corazon.
El casó mis fijas ca non gelas di yo.
Quando las han dexadas á grant desonor,
Si desondra y cabe alguna contra nos,
La poca é la grant toda es de mio Señor.
— — — — — — — — — — — — — —
Adugamelos á Vistas, ó á Juntas, ó á Cortes.

Das Letztere bewilligt der König, und beruft Cortes nach Toledo. Das ist der Glanzpunct des Gedichtes, denn hier zeigt sich des Cid Ruhm in seiner ganzen Grösse, und durch eine, seine Hoffnungen noch bei weitem übertreffende, ehrenvolle Verbindung wird sein Geschlecht verherrlicht, so sein heissester Wunsch erfüllt, und seine Feinde und Neider gedemüthiget. Die Infanten von Carrion hatten sich nämlich auf den strengen Befehl des Königs, dem sie umsonst zu entgehen suchten, mit ihrem Verwandten, dem Grafen Don Garcia Ordoñez, dem mächtigsten und unversöhnlichsten Feinde des Cid, bereits eingefunden; das Gericht der vornehmsten Grafen und Infanzonen des Reichs, der König selbst an der Spitze, ist versammelt: da erscheint der „zur guten Stunde Geborene" mit einer auserlesenen Schaar von hundert seiner Tapfersten an den Schranken, um sein gutes Recht zu erhalten. Alle, ausser seinen Gegnern, empfangen ihn mit den grössten Ehrenbezeugungen:

A grant' ondra lo reciben al que en buen ora nació.

Zuerst verlangt der Cid seine beiden Schwerter, Colada und Tizon, zurück, die er den Infanten am Hochzeittage geschenkt, und die sie durch ihre Feigheit entweiht hatten. Das kann nicht verweigert werden. Hierauf begehrt der Campeador die Zurückerstattung der 3000 Mark Silbers, die er seinen Töchtern zur Ausstattung gegeben hat. Auch dieses müssen die Infanten zugestehen. Nun aber verlangt der Cid Genugthuung für die

Kränkung seiner Ehre und die Beschimpfung seiner Töchter, das lässt sich nicht wie Waffen und Geld zurückerstatten, das kann nur durch ein Gottesurtheil im Kampfe auf Leben und Tod, durch das Blut der Beleidiger wieder gut gemacht werden. Da erhob sich der Graf Garcia, und mit frechem Spotte behauptet er, die Grafen von Carrion hätten Recht daran gethan, des Cid Töchter zu verlassen, denn:

Los de Carrion son de natural tal:
Non gelas debien querer sus fijas por barraganas:
O quien gelas diera por pareias ó por veladas.

Eben so erwiedern die Infanten selbst:

De natura somos Condes de Carrion:
Debiemos casar con fijas de Reyes ó de Emperadores:
Ca non pertenecien fijas de Infanzones:

Und:

De natura somos de los Condes mas limpios:
Estos casamientos non fuesen aparecidos
Por consograr con Mio Cid Don Rodrigo.
— — — — — — — — — — — — —
Que porque las dexamos ondrados somos nos.

Der Cid selbst würdigt eine so freche Verhöhnung seiner Ehre keiner Antwort, sondern lässt sie durch seine Mannen herausfordern und Lügen strafen, die den Hohn der Infanten durch den Vorwurf schändlicher Feigheit und Verrätherei erwiedern. Der König macht diesen gegenseitigen Hohnreden durch das Gebot zu schweigen und die Bewilligung des Gottesgerichtskampfes ein Ende. Doch noch vor dem Ausgange dieses Kampfes sollte die Ehre des Cid und seiner Töchter auf eine überraschende und alle Erwartung übersteigende Weise in ihrem ganzen Glanze wieder hergestellt werden; denn in diesem Augenblicke treten Abgesandte der Infanten von Navarra und Aragon in die Versammlung, und begehren die Töchter des Cid für ihre Herrn zu Gemahlinnen. Da sieht sich der Cid am Ziele seines Strebens, und seine kühnsten Hoffnungen noch übertroffen; denn sein Geschlecht wird durch diesen Antrag nicht nur den ersten des Reiches gleichgestellt, sondern über alle erhoben, und aus seinem Blute werden fürder Könige entsprossen. Das ist die süsseste Rache für die erlittene Schmach und die ärgste Demüthigung des anmassenden Stolzes der Grafen von Carrion. Aber

auch in diese Verbindung, wiewohl ganz nach dem Wunsche seines Herzens, willigt er erst, nachdem sein Herr und König sie genehmigt und gut geheissen hatte. Da kann sich im Uebermasse der Freude sein treuer Minaya Alvar Fanez nicht enthalten, den Hohn der erst noch so aufgeblasenen und nun tief beschämten Infanten von Carrion mit gleicher Münze zu bezahlen, indem er ihnen zuruft:

De natura sodes de los de Vani Gomez,
Onde salien Condes de prez é de valor;
Mas bien sabemos las mañas que ellos han:
Esto gradesco yo al Criador.
Quando piden mis Primas Don' Elvíra é Doña Sol
Los Infantes de Navarra é de Aragon,
Antes las habiedes pareias pora en brazos las tener,
Agora besaredes sus manos é lamarlas edes Señoras:
Averlas edes á servir mal que vos pese á vos:
Grado á Dios del Cielo é aquel Rey Don Alfonso.
Asi crece la ondra á Mio Cid el Campeador.

Durch diese freudige Unterbrechung ist aber der Kampf nicht aufgehoben, denn auch durch Gottes Urtheil muss die Ehre des Cid rein gewaschen werden. Der König will ihn auf den folgenden Tag festsetzen; die Infanten begehren aber einen Aufschub von drei Wochen, um sich gehörig rüsten zu können. So lange kann der Cid von Valencia nicht abwesend sein, er lässt daher seine drei Ritter in der Gewahrsam des Königs. Nach Verlauf der drei Wochen findet der Kampf in der Ebene von Carrion und unter dem Vorsitze des Königs nun wirklich Statt. Die Infanten und Azur Gonzalez werden von den Kämpfern des Cid gänzlich besiegt, und dem Cid die frohe Botschaft davon nach Valencia gesendet. Gross ist die Freude darüber in Valencia, und der Cid, nun am Ziele seiner Wünsche, ruft dankend zum Schöpfer:

Grado al Rey del Cielo, mis fijas vengadas son.
Agora las hayan quitas heredades de Carrion,
Sin verguenza las casaré ó aqui pese ó aqui non.

Nun wird die Vermählung seiner Töchter mit den Infanten von Navarra und Aragon wirklich vollzogen, und der Dichter hebt die Haupttendenz seines Gedichts, zu zeigen, zu welch grosser Ehre sich das Geschlecht des Cid durch seine

ruhmvollen Thaten emporschwang, noch einmal hervor, wozu ihm die erste, zwar auch ehrenvolle, aber unglücklich ausgefallene Vermählung gleichsam als Folie der zweiten, weit glänzenderen, diente, indem er sagt:

Los primeros (casamientos) fueron grandes, mas aquestos son miiores.
A maior ondra las casa que lo que primero fue.
Ved qual ondra crece al que en buen òra nació,
Quando Señoras son sus fijas de Navarra é de Aragon.
Hoy los Reyes de España sos parientes son.
A todas alcanza ondra por el que en buen ora nació.

Und nur mit ein paar Worten erwähnt er noch den Tod seines Helden.

Daher ist die Darstellung des ganzen früheren Heldenlebens des Cid von seiner letzten Verbannung bis zur Eroberung von Valencia, der Versöhnung mit dem Könige und der nur auf dessen Gebot geschlossenen Verbindung von Cid's Töchtern mit den Infanten von Carrion, welche die erste Abtheilung enthält, eigentlich nur als Einleitung zur zweiten anzusehen. In dieser entwickelt der Dichter erst seine Hauptabsicht mit steigender, fast dramatischer Wirkung, wie aus der anfänglichen, von Cid's Feinden und Neidern beabsichtigten Demüthigung desselben gerade sein Ruhm und die Ehre seines Geschlechtes am Ende nur um so glänzender hervorging, indem selbst Königssöhne sich durch eine Verbindung mit dem unerschütterlich treuen Vasallen und unbezwingbaren Kampfhelden geehrt fanden, und so, was der Dichter als das Hauptziel des Strebens seines Helden darstellt, durch dessen eigenes Verdienst über alle Erwartung glücklich erreicht wurde.

Heisst diess chronikenartig erzählen? — Ist dieses Gedicht nicht denn doch etwas mehr, als eine „gereimte Geschichte," und der Verfasser etwas mehr als ein „blosser Reimer?" — Kann man ihm wirklich umsichtige Auswahl der Begebenheiten, effectvolle Anordnung derselben, poetischen Tact, kurz jede „Spur von eigener Erfindung" absprechen? — Und selbst wenn sich der ganze Stoff bereits in den Romanzen vorfand, ist er in dem „*Poema*" nicht unter einem besonderen Gesichtspuncte aufgefasst, und zu poetischer Einheit verarbeitet? — Man vergleiche doch einmal den bekannten „*Romancero del Cid*" mit

dem „*Poema*," und man wird finden, dass beide zwar denselben Gegenstand, aber unter ganz verschiedenen Gesichtspuncten darstellen. In dem „*Romancero*" ist das Leben des Cid an und für sich, von seiner Geburt bis zu seinem Tode, Hauptgegenstand, alles Übrige hat nur in Beziehung auf ihn Bedeutung, das Abenteuer mit den Infanten von Carrion ist nur eine Episode, und die zweite Vermählung seiner Töchter mit den Infanten von Navarra und Aragon tritt ganz in den Hintergrund. Wie ganz anders im „*Poema*"! Hier wird alles nur, wie ich zur Genüge gezeigt zu haben glaube, in Beziehung auf eine ehrenvolle Verbindung von Cid's Töchtern und daraus hervorgehende Verherrlichung seines Geschlechtes dargestellt; der Held selbst ist zwar auch hier die Hauptfigur, aber sein ganzes Handeln erscheint nur als ein diesem Zwecke untergeordnetes. Kann man nun noch behaupten, „dass, was das „*Poema*" etwa noch von Poesie enthalte, nur natürliche Folge theils der poetischen Sinnesart der Nation, theils des inneren Interesse des Gegenstandes sei?"

Aber auch in der Auffassung und Darstellung des Charakters des Helden selbst ist schon ein bedeutender Unterschied von dem in den alten ächten Volksromanzen erhaltenen. In diesen erscheint der Cid noch ganz als „der Sohn seiner Werke" (*hijo de sus obras*), in einigen sogar als Bastard, in andern als der Sohn eines Müllers, in den meisten als Abkömmling aus dem alten Richtergeschlechte des Lain Calvo und Nuñez Rasura, die der Sage nach an der Spitze der halb patriarchalischen halb republicanischen Regierung von Castilien standen; — dann durch seine Werke zum reichen Mann und mächtigen Herrn (*Cid*) geworden, als stolzer, auf seine Selbstständigkeit pochender *Rico hombre*, der sich selbst vor seinem Könige nicht demüthiget, seinem Vater es verübelt, dass er nach Hofe zieht, um dem Könige die Hand zu küssen, aber stolz darauf ist, den König auf seine Kosten zu unterstützen, wenn er ihm nur freien Willen lässt, u. s. w.[1] — Diesen Charakter des Cid, des ächten Repräsentanten

[1] Einer der schlagendsten Züge der Art ist der von der *Crónica general* (Valladolid, 1604. Fol. 233) und *Crónica del Cid* (cap. 110) erzählte, wie der Cid dem König Alfons der sich mit ihm versöhnt hat, seine Rückkehr nach Castilien nur unter der Bedingung zusagt, dass er den Hidalgos ihre Privilegien, den Städten ihre Fueros zu erhalten und zu erweitern verspricht

der altcastilischen *Ricahombría*, hat selbst das andere, neu aufgefundene, und schon deshalb höchst merkwürdige Cid-Gedicht, die von Hrn. Francisque Michel zuerst herausgegebene „*Crónica rimada*" noch treuer bewahrt als das ältere Poema, in welchem der Nachdruck gerade auf der Vasallentreue des Cid, auf seiner trotz allen Beleidigungen bewährten Anhänglichkeit an den König, und auf der ihm zum Lohne dafür werdenden Verbindung seines Geschlechts mit dem königlichen liegt, kurz: hier ist der Cid auch noch durchaus ein ächter Spanier, aber schon im feudalritterlichen Costüme, wie es eben unter Alfons VI. und VII. (eben dem „*buen Emperador*" des Poema) durch die von beiden begünstigten Franzosen auch in Castilien immer mehr eingebürgert ward. So trägt nicht nur, wie wir später bemerken werden, in der Form, sondern selbst in Costüme und Charakteristik das Poema schon Spuren des fremden, französischen Einflusses, und bis auf den Namen den es sich selbst giebt: *Cantar de gesta*, weist es auf seine Vorbilder, die *Chansons de geste* bedeutsam hin; — ein für die Geschichte der Genesis der castilischen Kunstpoesie nicht zu übersehendes Moment! —

Wenden wir uns nun zu den einzelnen Schönheiten des Gedichtes, die auch bereits von Anderen verdientermassen gewürdigt wurden. Die Charakteristik ist hier noch kein Product der Abstraction und Reflexion, sondern unbewusste Nachbildung der Natur, aber eben darum nur um so wahrer, um so ergreifender. Man sieht den graubärtigen, biederherzigen Kampfhelden von Bibar ordentlich vor sich stehen, ohne dass man dem Dichter die Absicht einer künstlich berechneten Schilderung irgendwo abmerken könnte; aber eben durch die innere Wahrheit und hohe Natürlichkeit der kunstlosen Darstellung drängt sich die Ueberzeugung auf; so muss er ausgesehen, so muss er gehandelt haben. Auch die Nebenfiguren sind mit wenigen Strichen eben so drastisch gezeichnet, sie sind keine personifizierten Tugenden und Laster, sondern wirkliche Menschen mit Fleisch und Blut; wie z. B. die ihrem Gemahle nicht nur mit Liebe, sondern mit

---

und keine neuen Steuern auflegt, mit dem drohenden Zusatz, im Falle er sein Wort nicht halten sollte: „*Si non, que se le podiese alzar toda la tierra por esto, fasta que gelo emendase.*" — Dieser Zug ist unbezweifelt der Volkssage und alten Volksromanzen entnommen und charakterisiert den Cid als wahren Volkshelden und Vorfechter der nationalen Freiheiten.

wahrer Verehrung zugethane, von ihm aber „eben so hoch gehaltene“ (*mugier de pro, que vale algo*) Ximena, die auch als zärtliche Mutter nur mit ein paar Worten treffend charakterisiert ist (v. 2610—2611); die unbedingt gehorchenden und doch so hochherzigen Töchter (v. 2735—2743); der kampflustige Bischof Hieronymus; der eben so kluge als tapfere Minaya, dem Meister Hildebrand in unserer Heldensage vergleichbar; der wortarme, aber immer schlagfertige Pero Bermuez (v. 3319—3324); wie kurz und doch so sprechend ist nicht die Schilderung des Asur Gonzalez, der vom überreichlich genossenen Morgenimbiss noch glühend und tolldreist schimpfend in die Versammlung der Ersten des Reichs tritt (v. 3385—3400) u. s. w.

Die Darstellung ist im Ganzen schlicht und treuherzig, oft naiv und körnig[1]. Die immer wiederkehrenden Wörter und Phrasen zur Bezeichnung derselben Begriffe und Gegenstände, und die vielen, meist malerischen Epithete (vgl. Diez in den Jahrb. f. wissensch. Kritik, 1831, Juli, Nr. 20, Sp. 154) erinnern an das griechische Epos. Die häufig gebrauchte Form des Dialogs gibt der Erzählung oft dramatische Lebendigkeit. Auch fehlt es nicht an glücklich gewählten Situationen und anschaulichen Gemälden; wie rührend erhaben ist z. B. nicht gleich der Eingang des Gedichtes; wie einfach ergreifend das Abschiednehmen des Cid von seiner Familie und der Aeltern von den Töchtern dargestellt; wie lebendig anschaulich die Beschreibung der Kämpfe mit den Mauren und dem Grafen von Barcelona; nicht ohne komische Wirkung wird die Ueberlistung der vorsichtigen Juden Rachel und Vidas erzählt; aber seine ganze Kraft hat der Dichter auf die meisterhafte Schilderung der Cortes zu Toledo und des Entscheidungskampfes zu Carrion aufge-

[1] Wie kräftig und kurz, z. B. *Lengua sin manos; Boca sin verdad; Varon que tanto callas!* — Wie aber Sismondi (S. 40) in dieser Darstellung Spuren arabischen Ursprungs finden konnte, begreife ich nicht (auch der sonst so umsichtige Wachler, Handb. d. Gesch. d. Lit., Frankfurt, 1823, Thl. 2, S. 178 nennt, wahrscheinlich durch Sismondi irre geleitet, die Darstellung „bisweilen arabisierend“); denn die von ihm angeführten Beispiele könnten eben so gut für einen chinesischen Ursprung zeugen. Schon Friedr. v. Schlegel (Werke, Bd. I, S. 318) hat sehr richtig bemerkt, dass in dem ganzen Gedichte von dem mehr orientalischen, zum Wunderbaren und Fabelhaften sich hinneigenden Geschmack keine Spur zu finden sei.

spart, und mit grossem Effect ist die Einführung der Gesandten von Navarra und Aragon angebracht.

Den Werth des Gedichtes in Bezug auf Geschichte und Topographie zu beurtheilen, ist hier nicht der Ort; aber wenn man auch dem gründlich kritischen Huber beistimmen muss, der strenger als Johannes von Müller das „*Poema*" vom historischen Zeugenverhör ausschliesst[1], so lässt sich doch wohl nicht läugnen, dass das Gedicht für die Kenntniss der Sitten und des altcastilischen Lehn- und Ritterwesens eine höchst wichtige und ergiebige Quelle sei.

Was die Sprache des Gedichtes betrifft, so ist sie allerdings noch sehr ungelenk, und es mangelt ihr noch an den nöthigen Formen und Verbindungswörtern, um einen Gedanken mit Klarheit und Präcision auszudrücken; man sieht es ihr an, dass sie erst seit Kurzem sich von der Muttersprache bestimmter getrennt und zur selbstständigen Schriftsprache auszubilden angefangen habe. Aber eben desshalb ist das Verdienst des Dichters um so grösser, der mit einem noch so rohen, unvollkommenen Organ so Treffliches leistete, und gewiss keine kleinen Schwierigkeiten zu überwinden hatte; wie viel hatten hierin die Sänger der Iliade und Odyssee vor ihm voraus, die bereits eine ausgebildete, wohltönende Sprache vorfanden! — Eben so roh ist noch die metrische Form des „*Poema*"; merkwürdig ist daran das Streben nach Zweitheiligkeit der Verse, welche man auch wohl bloss desshalb für Alexandriner angesehen hat, denn sie haben noch gar keine bestimmte Sylbenzahl (sie schwankt zwischen zehn bis funfzehn, ja zwanzig), wenn auch viel von dieser Unbestimmtheit auf Rechnung des Abschreibers gesetzt werden müsste. Dann der Reim, durch den der Dichter bald eine grössere, bald eine geringere Anzahl von Versen noch ganz willkürlich verbindet, und das Uebergehen desselben in die Assonanz, die hier aber noch ganz in der Gestalt des aus Noth unvollkommenen Reims erscheint, und nicht mit der später ausgebildeten, die das Product einer mit Bewusstsein befolgten Regel ist, verwechselt

[1] Wiewohl sich gegen den von Risco und Huber bloss negativ geführten Beweis, aus dem Stillschweigen ihrer Hauptquelle, Manches einwenden liesse (vgl. Enk's oben angeführte Rec. und *Foreign Review and continental Miscellany*, Nro. VIII, p. 442).

werden darf. Ueberhaupt hat in metrischer Beziehung das „*Poema*“ eine auffallende Aehnlichkeit mit den ältesten provenzalischen Gedichten, die ihm wohl zum Muster gedient haben dürften[1].

Aus der sprachlichen und metrischen Form des Gedichtes, verglichen mit der in den Werken des Gonzalo de Berceo, der bekanntlich zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts lebte, schliesst Sanchez auf das hohe Alter desselben, und glaubt ungefähr die Mitte des zwölften Jahrhunderts als die Zeit seiner Abfassung annehmen zu dürfen. Auch Capmany stimmt ihm hierin bei, und das Urtheil zwei so gelehrter Sprachforscher ist gewiss von grossem Gewichte. In dem Gedichte selbst sind nur zwei Stellen, die einigen Aufschluss über sein Alter geben könnten, nämlich v. 3013—3014:

El Conde Don Anrrich, é el Conde Don Remond:
Alqueste fue padre del buen Emperador.

Dieser „*buen Emperador*“ war Alfons VII. von Castilien, der von seinem Vater, dem Grafen Raimund von Burgund, auch Ramo genannt wurde, und bekanntlich i. J. 1135 den Titel eines Kaisers von Spanien annahm. Das Gedicht kann also nicht vor diesem Jahre verfasst worden sein[2].

Die zweite Stelle ist die berühmte und vielfach bestrittene, v. 3735:

---

[1] Vergl. Diez, die Poesie der Troubadours, S. 223; dessen: Altromanische Sprachdenkmale (Bonn, 1846. 8. S. 107), — und Raynouard's Anzeige des Romans von Fierabras im *Journal des Savans*, 1831, p. 135—136. — Das hier nur Angedeutete findet sich weiter ausgeführt in dem Aufsatz über die Romanzenpoesie. — Aber auch in den Sprachformen nähert sich das *Poema* oft so sehr den lemosinischen, dass Damas Hinard nicht ohne Grund sein Vaterland in dem zunächst an die Grafschaft Barcelona oder das Königreich Valencia gränzenden Theil von Alt-Castilien sucht (*l. c. p. XVI.*).

[2] Da dieser Alfons i. J. 1157 starb, so glaubt Sanchez, das Gedicht sei erst nach diesem Jahre verfasst worden, indem er sagt (*l. c. Tom. II*, p. 1): „*Este Emperador murió el año de* 1157. *Y aunque el haberle nombrado no es prueba cierta de que ya hubiese muerto, parece lo mas verosimil segun el modo con que se explica el poeta. Creo, pues, que debe este colocarse despues del año* 1157 *y antes del* 1200 *en que ya vivia Don Gonzalo de Berceo.*“ Ich sehe aber nicht ein, wie sich dieses aus der Art, wie der Dichter den Kaiser anführt, schliessen lasse, da derselbe ganz einfach sagt: „Dieser (der Graf Remond) war der Vater des guten Kaisers“, was er bei Alfons Lebzeiten gerade eben so sagen konnte, wie Sanchez selbst zugiebt.

Hoy los Reyes de España sos parientes son.

Dieses „Heutzutage" oder „jetzt sind die Könige von Spanien des Cid Verwandte" konnte der Dichter nur sagen, als bereits, wenn auch nicht alle, doch mehrere[1] der damals über Spanien herrschenden königlichen Familien entweder unmittelbare Nachkommen des Cid oder durch eheliche Verbindung mit denselben seinem Geschlechte verschwägert oder verwandt waren. Die eine Tochter des Cid, Doña Maria Sol, war mit Ramon Berenguer III., Grafen von Barcelona, vermählt, die einzige aus dieser Ehe entsprossene Tochter gebar ihrem Gemahle, dem Grafen von Besalu, gar keine Erben, mit ihr erlosch daher des Cid Geschlecht in dieser Linie. Doch hatte Ramon Berenguer III. sich zum zweiten Male (1106) mit der Gräfin Dulce, der Erbin von Provence, vermählt, und mit ihr einen Sohn, Ramon Berenguer IV., erzeugt, der durch seine Gemahlin, Pedronila von Aragon, Reichsverweser (er nannte sich nicht König, sondern nur bloss Fürst von Aragonien) dieses Königreichs (1137—1162), und dessen Sohn, unter dem Namen Alfons II., König von Aragonien wurde[2]. Der Dichter der es nicht so genau zu nehmen braucht, wie der Genealogist, konnte also wohl schon damals das königliche Haus von Aragon durch eine poetische Licenz als mit dem Geschlechte des Cid verwandt anzunehmen sich erlauben. Doch hat diese Vermuthung gewiss viel gegen sich. Aber um so wahrscheinlicher lässt sich die Zeit, in welcher der oben angeführte Vers seine rechte Anwendung fand, bestimmen, wenn man auf die Vermählung der zweiten Tochter des Cid, Doña Christina Elvira, mit Don Ramiro, Infanten von Navarra, und den Erfolg dieser Verbindung sieht. Schon der Sohn derselben,

---

[1] Dass man unter „*Reyes de España*" nicht alle Könige von Spanien, was nicht einmal in dem Ausdrucke, bloss grammatisch genommen, liegt, verstehen müsse, wie Don Ráfael Floranes (bei Risco, p. 69) annimmt, hat schon Huber (l. c. S. XXIX) hinlänglich widerlegt.

[2] Konnte nicht daher der Dichter unter dem „Infanten von Aragon", den er neben dem Infanten von Navarra als Brautwerber aufführt, diesen Grafen von Barcelona gemeint haben, was sonst eine reine Fiction wäre? Denn da zu seiner Zeit eben durch die Nachkommen dieses Grafen Barcelona und Aragonien unter einem Zepter vereint waren, so war es wohl eben keine so grosse poetische Licenz, obwohl chronologisch ungenau, den Titel des berühmteren Reiches für den Eidam seines zu verherrlichenden Helden zu wählen.

Don Garcia Ramirez, genannt der Wiederhersteller, gelangte auf den Thron von Navarra (1134—1150), und hatte zu seiner zweiten Gemahlin, Doña Urraca, eine natürliche Tochter Königs Alfons VII. von Castilien (1144). Dessen Sohn, Sancho VI., genannt der Weise (1150—1194), vermählte sich ebenfalls mit einer Tochter Alfons VII., Doña Sancha (1153). Durch dessen Schwester, des Cid Urenkelin, Doña Blanca, die Gemahlin Sancho III., des Ersehnten (mit ihm versprochen 1141, wirklich vermählt 1151), der seinem Vater, Alfons VII., in Castilien nachfolgte, kam endlich das Blut des Cid in das königliche Haus von Castilien. Der Dichter konnte also mit vollem Rechte bereits um die Mitte des zwölften Jahrhunderts sagen, die Könige von Spanien seien Verwandte des Cid, denn dessen Nachkommen, wenn man auch die obige Vermuthung wegen Aragonien ganz verwirft, waren schon damals auf den Thronen von Navarra und Castilien. Hält man damit zusammen, dass in Rücksicht auf sprachliche und metrische Form des Gedichtes Männer wie Sanchez und Capmany genau dieselbe Zeit als die seiner Abfassung annehmen; dass der Dichter, als Castilier, gerade um diese Zeit durch die mehrfache Verbindung des castilischen Königshauses mit den Nachkommen des berühmtesten Helden seines Landes eine ganz besondere Aufforderung zur Feier dieses Ereignisses finden musste; dass der Hauptnachdruck des „*Poema*“, wie ich oben hinlänglich bewiesen habe, eben auf der ehrenvollen Vermählung von Cid's Töchtern und der daraus hervorgehenden Verherrlichung seines Geschlechtes liegt; so ist die Annahme wohl höchst wahrscheinlich, dass es bei Gelegenheit einer dieser Vermählungen, vorzüglich der Blanca's mit Sancho III., gedichtet wurde, und daher die Zeit seiner Abfassung in das vierte bis sechste Jahrzehend des zwölften Jahrhunderts zu setzen sei[1].

---

[1] Wenn der sachkundige und gründliche Rec. von Clarus Darstellung der span. Lit. im Mittelalter, in den Göttinger Anzeigen (1847, I. S. 646—647) mich tadelt, dass ich aus der erwähnten Schlussstelle des *Poema* gefolgert: es sei „wahrscheinlich“ zur Feier der Hochzeit Sancho's III. von Castilien mit Blanca von Navarra, einer Urenkelin des Cid, verfasst worden, so habe ich darauf nichts zu erwiedern, als dass es eben nur eine plausible Conjectur ist und ich es auch jetzt noch nicht für mehr gebe, während er selbst zugiebt, dass jene Stelle wohl auf diese Vermählung „anspiele“, und,

Sollte diese Annahme haltbar sein, so widerlegt sich von selbst die Vermuthung, dass der am Ende genannte Per Abbat

---

was die Hauptsache, dadurch zu demselben Resultat, der genaueren Bestimmung der Abfassungszeit des *Poema* (1151) kommt. Ob übrigens seine Interpretation jener Stelle weniger gezwungen sei, lasse ich dahingestellt sein; wenigstens scheint mir die Erklärung des: *los Reyes de España*, durch: „*los Emperadores de España*" um so gewagter als das *Poema* selbst an einer andern Stelle auf das *Emperador* besondern Werth legt. — Auch Dozy (*Recherches sur l'histoire politique et littéraire de l'Espagne pendant le moyen age. Leyde*, 1849. *Tome I. pag.* 640 *suiv.*) hält zwar meine Bemerkung für ganz richtig (*très-juste*): dass der Nachdruck des *Poema* auf der Vermählung der Töchter des Cid liege; verwirft aber ebenfalls meine Vermuthung, dass es zur Vermählungsfeier Blanca's mit Sancho III. gedichtet worden sei, theils, weil sich in dem angezogenen Verse das *Reyes de España* auch wohl nur auf die Könige von Navarra und Aragon beziehen lasse, da auch im Gedichte selbst nur von den Infanten von Navarra und Aragon die Rede sei; theils, weil der Dichter mit keiner Sylbe jener Vermählung Blanca's gedacht habe, und daher, hätte er es bei dieser Gelegenheit abgefasst, seine Absicht nicht besser hätte verbergen können („*Bref, si le poète a eu réellement l'idée que M. Wolf lui prête, jamais idée ne s'est mieux cachée*). Aber wenn ich auch, wie gesagt, auf diese als blosse Vermuthung gegebene Ansicht nicht allzu viel Gewicht lege, so muss ich doch gestehen, dass mir die Gegenargumente des Hrn. Dozy nicht schlagend scheinen. Denn der bestimmte Artikel in dem „*Hoy los reyes de España*" scheint doch wohl zu fordern, dass man wenigstens die vorzüglichsten Könige von Spanien darunter verstehen müsse (sonst hätte der Dichter nur gesagt: *Hoy reyes de España*), und dann gewiss auch den „natürlichen Herrn" (*rey natural*) des Dichtes selbst, den König von Castilien (wie denn auch in der That bei der Vermählung Sancho's und Blanca's die Könige von Spanien, d. i. von Castilien, Aragon und Navarra gegenwärtig waren). Und wenn der Dichter der Vermählung, bei deren Feier er gesungen, nicht ausdrücklich erwähnt, so mag es geschehen sein, weil er eben bei dieser Feier sein Gedicht vorgetragen, wo also die Veranlassung dazu ohnehin allbekannt war, oder er kann ja deren in dem verlorengegangenen Eingang erwähnt haben? — Herr Dozy hat aber diese Vermuthung hauptsächlich deshalb verworfen, weil er die jetzt fast von allen Kritikern gebilligte Behauptung, zu deren Unterstützung sie dient, selbst angreift, nämlich, dass das *Poema del Cid* in der Mitte oder zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts abgefasst sei; er hält es vielmehr erst zu Anfang des 13. (etwa um 1207) nicht nur niedergeschrieben, sondern auch abgefasst. Sein Hauptgrund — denn ein aus einem im Gedicht erwähnten Costüme hergenommenes Argument scheint ihm selbst nicht entscheidend, da es nicht erwiesen, dass dieses Costüme erst im 13. Jahrhundert aufgekommen ist — für diese Behauptung ist aber eben nur die im Verhältniss zu den Urkunden des 12. Jahrhunderts zu ausgebildete Sprache des *Poema*. Abgesehen davon, dass die Sprache allein, vorzüglich bei so wenigen und so heterogenen Denkmälern zur Vergleichung, immer ein sehr unsicheres Kri-

nicht blos der Abschreiber, sondern auch der Verfasser des *Poema* sei[1]. Leider lässt sich von diesem, nach den bis jetzt mitgetheilten Quellen und Hülfsmitteln, fast gar nichts sagen, höchstens, dass er aller Wahrscheinlichkeit nach ein Castilier gewesen sei, da sich die Dichter des westlichen Spaniens damals

terium ist, abgesehen davon, dass alle spanischen Kritiker keinen Anstand nehmen, auch der Sprache nach das *Poema* der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. zuzuschreiben (so auch die beiden gelehrtesten der Gegenwart, Duran, wiederholt in der neuen Ausgabe seines *Romancero,* und Amador de los Rios in seiner druckfertigen: *Historia crítica de la lit. esp.* ebenfalls Dozy's Argumente bekämpfend; — vgl. *Manuel Malo de Molina, Rodrigo el Campeador. Madrid,* 1857. 4. *pag. XVI.*), so wird die jetzt begonnene Sammlung von *Fueros* und *Cartas pueblas* des Tomas Muñoz (nun unter den Auspicien der k. Akademie der Geschichte zu Madrid fortgesetzt) Hrn. Dozy wahrscheinlich vielfach Gelegenheit geben, sein Urtheil auch in dieser Beziehung zu modificieren; ja der neueste Herausgeber des *Poema,* Hr. Damas Hinard, ein gründlicher Kenner der romanischen Sprachen, hat Hrn. Dozy's Ansicht ebensowohl durch sprachliche, wie durch historische Gründe siegreich widerlegt und pflichtet der von mir vertheidigten Annahme bei (*l. c. p. XIII—XV.*). — Treffend und sehr dankenswerth sind dagegen Dozy's scharfsinnige und gelehrte Bemerkungen über die *Crónica rimada del Cid* (pag. 623—637, 664—671, 684—687), wobei ich mir nur das Bedenken erlaube, dass der Schluss auf das höhere Alter derselben (er hält sie zu Ende des 12. oder zu Anfang des 13. Jahrhunderts abgefasst) aus dem Umstande, weil darin der Versbau noch viel roher als im *Poema* sei (p. 648—649), doch nicht ganz richtig sein dürfte; denn das *Poema* hat sich als solches erhalten, während die *Crónica rimada* uns nur, freilich noch sehr erkennbare Spuren eines ähnlichen Gedichts, aber offenbar schon mit Verwischung des Rhythmus und untermischt mit Stellen in purer Prosa, überliefert hat, wie sich ungefähr in der *Crónica general* und der *particular del Cid* auch noch stellenweise Spuren vom *Poema* erkennen lassen. Auch hier tritt Hr. Damas Hinard (*l. c. p. LXXVIII—LXXX.*) meiner Ansicht bei und hält die *Crónica rimada* für jünger als das *Poema.*

[1] Das Gedicht schliesst nämlich mit diesen beiden Versen:

Per Abbat le escribió en el mes de Maio
En era de mill é C. C. . . XLV. años.

(d. i. i. J. 1207, aber nach der Meinung der spanischen Uebersetzer Ticknor's und des gelehrten Hrn. Damas Hinard, *l. c. p. XIII.* unbezweifelt zu lesen: *CCCXLV.* d. i. 1307). Vergl. hiermit die Note des Sanchez, und was er in der Einleitung über das Alter der Handschrift und gegen die Meinung, Per Abbat sei auch der Verfasser des Gedichts, aus sprachlichen Gründen sagt (*l. c. p.* 221 *sqq.*). Auch Huber (*l. c.* S. XXVIII) ist wider diese, von Don Rafael Floranes (bei Risco, *p.* 69) aufgestellte Behauptung.

noch der galicischen, und die des östlichen der limosinischen oder catalanischen Mundart bedient haben, von beiden aber weicht die Sprache des „*Poema*“ bedeutend ab, doch nähert sie sich etwas mehr der letzteren. Noch lässt sich behaupten, dass er den höhern Ständen angehört habe, da er mit den Gebräuchen und Förmlichkeiten des Lehen- und Ritterwesens sehr vertraut ist, und viel Gewicht darauf zu legen scheint.

Wenn ich ausführlicher, als man vielleicht für diesen Ort passend halten könnte, mich über das „*Poema*“ verbreitet habe, so glaube ich eine Entschuldigung darin zu finden, dass dieses für seine Zeit treffliche, in jeder Hinsicht aber höchst merkwürdige Gedicht von Bouterwek gänzlich verkannt, von Wenigen nur billiger beurtheilt, und noch von Keinem ihm die ausgezeichnete Stelle zugewiesen wurde, die es, seines inneren poetischen Werthes und seiner äusseren Erscheinung wegen in der Geschichte der spanischen Nationalliteratur einzunehmen berechtigt ist. Es verdient in jeder Hinsicht den Freunden dieser Literatur viel bekannter zu werden, als es bisher zu sein scheint. Desto kürzer kann ich mich über die von Bouterwek ebenfalls nur beiläufig erwähnte prosaische Chronik vom Cid (*Crónica particular del Cid*) fassen. Dass sie viel jünger als das „*Poema*“ sei, und dieses oft wörtlich benützt habe, hat bereits Sanchez (*l. c. p.* 224 *sg.*) bewiesen. Sie steht daher auch in Beziehung auf Sittenschilderung weit hinter dem „*Poema*“, das viel enthaltsamer im Erdichten und Ausschmücken durch Aufnahme des Wunderbaren und Legendenartigen ist, und trägt überhaupt die Färbung einer viel späteren Zeit. Als eigentlich historische Quelle für das Leben des Cid und die Geschichte seiner Zeit kann sie ohnehin nicht gelten, da sie eine höchst unkritische Compilation aus älteren arabischen, lateinischen und spanischen Chroniken, dem „*Poema*“ und aus den fabelhaften Erzählungen der Volkssagen ist[1].

---

[1] In bibliographischer, literarischer und historischer Beziehung genügt es nun, auf die Einleitung zu Huber's trefflicher Ausgabe der *Crónica particular del Cid* (Marburg, 1844. 8.) und auf Dozy's scharfsinnige Würdigung derselben zu verweisen. Letzterer giebt Folgendes als das kaum mehr zu bestreitende Resultat seiner gründlichen kritischen Prüfung (*a. a. O. p.* 406): „*Je résumerai en peu de mots le résultat de mon examen de cette chronique. Je dirai donc que ce n'est rien autre chose que la partie correspondante de la Cró-*

Bevor wir zu den Gedichten, die erwiesen dem dreizehnten Jahrhunderte angehören, übergehen, muss ich noch auf ein

---

nica general, retouchée et refondue arbitrairement par quelque ignorant du XV., ou tout au plus de la fin du XIV. siècle, probablement par un moine de Saint-Pierre de Cardègne, puis retouchée et refondue aussi arbitrairement, au commencement du XVI., par l'éditeur Juan de Velorado." — Vgl. auch Amador de los Rios im Anhange zu seiner Ausgabe der *Obras del Marques de Santillana* (Madrid, 1852. 8. p. 606); und *Malo de Molina*, l. c., p. XXVIII—XXIX. Aber schon früher war zu Sevilla i. J. 1498 eine Chronik vom Cid gedruckt worden, die unter die grössten typographischen Seltenheiten gehört, da selbst Risco (l. c. p. 71) und Mendez (*Typographia esp.*; Madrid, 1796, 4. Tom. I, p. 212) nicht im Stande waren, ein Exemplar derselben in Spanien aufzufinden, und nur nach Denis (*Supplem.* zu *Maittaire ann. typogr.*, p. 443) sie anführen. Das, vielleicht einzige, Exemplar der hiesigen Hofbibliothek liegt vor mir. Ich setze den Titel und das Ende hieher, da Denis sie fehlerhaft mitgetheilt hat: *Coronica del cid ruy diaz. — Aqui fenece el breue tratado de los hechos y batallas que el buen cauallero Cid ruy diaz vencio: con fauor y ayuda d' nuestro señor. El qual se acabo en el mes de mayo de nouenta y ocho años. Y fue empremido por tres compañeros alemanes: en la muy nole (sic) y muy leal cibdad de Seuilla. A dios gracias.*" Sie besteht im Ganzen aus 70 unpaginierten Blättern (ohne Custoden, aber mit Signatur *a—h* zu 8 Bl., und *i* zu 6 Bl., die volle Seite zu 31 Zeilen), in kl. 4., ist mit gothischen Lettern gedruckt, und mit noch sehr rohen Holzschnitten ausgestattet. Auf der Vorderseite des letzten Blattes befindet sich das Druckerzeichen der ersten deutschen Druckergesellschaft zu Sevilla (abgebildet und erklärt bei Mendez; l. c., p. 222); auf der Rückseite ein einfacher Adler, der auf seiner Brust das zusammengesetzte Wappen von Spanien trägt, nämlich in dem ersten und vierten Felde das Wappen von Castilien und Leon quadriert, im zweiten und dritten Aragon und Sicilien neben einander, im untersten das Wappen von Granada. Diese Chronik enthält in 62 Capiteln die bekannte fabelhafte Geschichte des Cid mit Hinweglassung alles dessen, was nicht unmittelbaren Bezug auf ihn hat, und in gedrängterer Darstellung, als die oben erwähnte „*Crónica particular del Cid*," aus der oder aus der „*Crónica general*" sie, wie Risco ganz richtig vermuthet hat, ein Auszug ist, wie schon aus dem Eingange derselben erhellt: „*Aqui comiença vn libro llamado suma de las cosas marauillosas que fizo en su vida el buen cauallero cid ruy diaz ...... segun mas largamente las estorias de las coronicas lo recuentan.*" Sie ist daher nur als typographische Seltenheit, nicht aber ihres Inhaltes wegen, der durchaus nichts Neues enthält, merkwürdig. Als typographisches Denkmal aber gewiss auch ihres Alters wegen, das Huber (a. a. O. p. LXXXVII.) mit Unrecht in Zweifel gezogen hat; denn sie hat noch ganz den Charakter eines Druckes aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, und der Hauptgrund Huber's, statt 1498, 1598 anzunehmen, weil sie sonst vor der ersten Ausgabe der grösseren *Crónica del Cid de Juan Velorado* (1512) erschienen wäre, aus der sie doch nur ein Auszug ist, lässt sich dadurch entkräften, dass sie entweder unmittelbar aus

paar poetische Producte aufmerksam machen, die wahrscheinlich auch noch aus der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts stammen, und die selbst Sanchez entgangen sind. D. José Rodriguez de Castro erwähnt nämlich in seiner äusserst schätzbaren, aber leider nicht fortgesetzten „*Biblioteca española (Tomo II, que contiene la noticia de los escritores gentiles esp., y la de los christianos hasta fines del siglo XIII de la Iglesia. Madrid* 1786. *Fol. p.* 504—505)“ einer Handschrift der Escorial-Bibliothek, deren Schriftzüge ihm dem dreizehnten Jahrhunderte anzugehören scheinen, und deren Inhalt eine Aufschrift von neuerer Hand also angiebt: „*Vidas del Rey Apollonio, de Maria Egypciaca y la Adoracion de los Stos. Reyes en verso antiguo.*“

Diese Gedichte sind aber seitdem vollständig herausgegeben worden von dem gelehrten, um die alte spanische Literatur hochverdienten Marques de Pidal (zuerst in der Revista de Madrid von 1841, auch besonders: *Coleccion de algunas poesías castellanas anteriores al siglo XV. para servir de continuacion á la publicada por D. Tomas Antonio Sanchez. Madrid*, 1841. 4.; — und dann als Anhang zu dem bei Baudry von Ed. Ochoa veranstalteten Nachdruck von Sanchez' Sammlung, Paris, 1842. 8.).

---

der *Crónica general* oder aus einer der handschriftlichen Copieen der, nach Dozy's Annahme im 14. oder 15. Jahrhundert darnach gemachten Compilation ausgezogen worden ist. — Genaue Abdrücke dieser alten Ausgabe, nur in der Orthographie modernisiert, erschienen: *Burgos, por maestre Fadrique Aleman de Basilea.* 1516. 4. (s. *Biblioth. Grenvilliana, II. s. v. Crónica*); — *Sevilla, por Juan Cromberger. Fué impresso . . . el postrero dia del mes de Junio, año de mil y quinientos y treynta y tres años* (1533). Gothisch mit Holzschnitten. 4. — ebenda, *por* Jacobo Cromberger, 1541. in-4. goth. (im Britt. Museum. von Gayangos in seinem *Catálogo de los libros de Caballerías* angeführt, vor der Ausg. des *Amadis* in der *Biblioteca de aut. esp. Tome* 40. *p. LXXXIV*): — *Sevilla, Alonso de Barrera.* 1545. 4. (*Bibl. Grenv. l. c.*); — *Salamanca, por Juan de Junta Florentino.* 1546. 4. (in der Bibliothek zu München. vgl. Huber. *l. c. p. LXXXVII.*); — *Burgos, en casa de Philipe de Junta.* 1568. in-4. (Gayangos, *l. c.*); — *Bruxellas, impresso en casa de Juan Mommarté á la enseña de la Imprimerie.* 1588. 16. Am Ende bei Wiederholung des Druckortes steht die Jahreszahl: 1589. Dem Exemplar der k. k. Hofbibliothek ist beigebunden: *Historia del noble Cavallero el Conde Fernan Gonçalez: con la muerte de los siete Infantes de Lara. Bruxellas. J. Mommarté.* 1588. Ebenfalls ein Auszug aus der *Crónica general.* Auch in späterer Zeit sind diese zu Volksbüchern gewordenen Auszüge wiederholt aufgelegt worden (s. Gayangos, *l. c. p. LXXXV.*).

Pidal setzt diese Gedichte in die erste Hälfte des 13ten Jahrhunderts. In Beziehung auf die beiden legendenartigen Gedichte von der „Maria Aegyptiaca" und von der „Anbetung der heil. drei Könige", verweise ich auf das in dem Aufsatz „über die Romanzenpoesie" über ihre formelle Bildung Gesagte; stofflich ist wohl das letztere nach einer Kirchenprosa, das erstere sehr wahrscheinlich zunächst nach einem französischen Muster (*Conte devot*) gebildet worden, das auch auf dessen Form nicht ohne Einfluss geblieben ist.[1]

Das Gedicht von Apollonius von Tyrus, das die bekannte, in fast allen Literaturen des Mittelalters vorkommende Sage zum Gegenstande hat,[2] ist noch unbezweifelter zunächst

---

[1] So finden sich in diesem Gedichte, selbst in den Reimen, auffallend viele dem Französischen nachgebildete Wörter, wie z. B. *genta, volonter, sage, genzor, domatge, argente, fer, tuerto, a riedro, conuerte, affer, tiesta, ostal, cuer* (für *corazon*, das aber daneben auch vorkommt), *gentamientre* u. s. w. So ist auch trotz der von Pidal bemerkten und auch von mir herausgehobenen Volksthümlichkeit des Rhythmus und der Reimweise doch kaum das Bestreben zu verkennen, die kurzen Reimpaare des französischen Originals nachzubilden, und es zeigt sich darin, wie in den Cid-Gedichten, der noch schlecht verhüllte Kampf der nationalen mit den fremdländischen Formen. — Vgl. übrigens über beide Gedichte auch Ticknor, I. S. 23—24.

[2] Vgl. Grässe, Die grossen Sagenkreise des Mittelalters (Dresden, 1842. 8. S. 457 ff.); — Dunlop's Geschichte der Prosadichtungen. Aus dem Engl. von F. Liebrecht (Berlin, 1851. 8. S. 35 ff. 463, 545. Anm. 81 und 81a.): — vorzüglich: Bäckström, *Svenska Folkböcker* (Stockholm, 1845. 8. D. I. S. 140—146, 177—183); — Svend Grundtvig, *Danmarks gamle Folkeviser* (Kopenhagen, 1856. 4. D. II. S. 464 ff.); — und Wilkins, *Pericles prince of Tyre. A novel ed. by T. Mommsen. With . . . . a few remarks on the latin romance of Apollonius of Tyre* (Oldenburg, 1857. 8.). — S. auch: *Eroticam de Ap. Tyr. fabulam ex cod. Paris. emendatius ed. et praefatiuncula, notulisque instr.* J. Lapaume, in: *Erotici Scriptores ex nova rec.* G. A. Hirschig (Paris, 1856. 8. p. 599—628; — vgl. dazu Du-Méril, *Floire et Blanchefleur, introd. p. CXXI.*). — Dazu trage ich nach: die von Douce (*Illustrations of Shakspeare Vol. II. p.* 140—141) übergangenen Handschriften der lateinischen Bearbeitung dieses Romans, welche die k. k. Hofbibliothek besitzt, nämlich, ausser den beiden von Prof. Meinert in den Wiener Jahrbüchern d. Lit. (Bd. XXII, Anzbl., S. 63) bereits erwähnten: *Cod. Univ.* 237 (Pergam. Handschrift a. d. 12. Jahrh.); — *Cod. Hist. prof.* 654 (Pergam. Handschrift a. d. 12. Jahrh.); — *Cod. Hist. prof.* 94 (Pergam. Handschrift a. d. 14. Jahrh.); — *Cod. Eugen. Fol.* 12 (Pergam. Handschrift a. d. 14. Jahrh.); — und *Cod. Salisburg.* 33. *B.* (Pap. Handschrift a. d. 15. Jahrh.). Auch besitzt die Hofbibliothek die erste, höchst seltene Ausgabe derselben, die bei Ebert fehlt, von Douce

einem französischen „Roman“ in Form und Stoff nachgebil-

(*l. c., p.* 142) und Hain (*Repertor bibliograph.*, Nr. 1293) aber, wie es scheint, nicht nach eigener Ansicht angeführt wird. Sie hat kein Titelblatt, aber auf der ersten Seite die Ueberschrift: „*Incipit hystoria apollonij regis.*,“ und auf der letzten: „*Et sic est finis.*“ Sie besteht aus 34 unpaginierten Blättern ohne Signatur und Custoden, ist mit noch äusserst unvollkommenen, gothischen Lettern gedruckt, die volle Seite zu 22 Zeilen, mit hineingeschriebenen farbigen (rothen und blauen) Initialen. Sie hat sehr viele Abbreviaturen und oft ganz sinnentstellende Druckfehler, Buchstaben-Versetzungen und Auslassungen. Aus dem Allen ergiebt sich, dass sie gewiss nicht viel später als *c.* 1470 gedruckt wurde. Inhalt und Ausdruck stimmen im Ganzen mit der Velser'schen Ausgabe (*Augustae Vindel.* 1595) überein, ausser ein paar unbedeutenden Zusätzen, unter denen noch der wichtigste ist, dass nebst den in der Velser'schen Ausgabe vorkommenden drei Räthseln der Tharsia hier noch vier andere, also im Ganzen sieben abgedruckt sind (dieselben, die Hr. Prof. Meinert *l. c.*, S. 63—64 anführt, ausser dem zweiten und achten). — Von der neugriechischen Bearbeitung in politischen Versen hat die Hofbibliothek eine Handschrift (s. *Lambecius, Comment. Lib. V. p.* 548—549) und folgende gedruckte Ausgabe: Ἀπολώνιος (28 unpaginierte Blätter mit der Signatur ἀπλώ. *a* 2 — *a* 14), auf der Vorderseite des letzten Blattes: *Stampato in Vinegia per Christophoro di Zanetti L'anno del Signore. MDLIII.* 4. Sie stimmt mit der Handschrift überein, nur dass die Endverse, die den Namen des griechischen Bearbeiters oder Abschreibers enthalten (s. Lambecius, *l. c.*) in unserem Drucke so lauten:

Ποίημα ἐνε ἀπὸ χειρὸς, κωνςαντίνου τεμένω,
Γιαναμεμακαρίζουσιν, ἀπίτης ἀποθένω.

Beide sind aber nur eine metrische Paraphrase der oben angeführten lateinischen Bearbeitung in Prosa. — Auch von der französischen Uebersetzung derselben besitzt die Hofbibliothek eine Pergamenthandschrift aus dem funfzehnten Jahrhundert (*Cod. Eugen. Fol.* 128): „*Le Roman du noble Roi Appollonie.*“ — Merkwürdiger aber, als diese blossen Nachbildungen, ist der Ritterroman „Appolonius von Tyrlandt“ in deutschen Reimen unseres Landsmannes, des gelehrten Wiener Arztes („*arczt von den puchen*“, wie er sich selbst nennt), Heinrich von der Neuenstadt (s. Hagen und Büsching Grundriss, S. 206; und Massmann, Denkm. S. 10.; zu den da angeführten gedruckten Stellen daraus füge man: W. C. Grimm, Altdänische Heldenlieder, Balladen und Mährchen, Heidelberg, 1811, 8. S. 470—473). Noch Massmann hält die Gothaer Handschrift dieses Gedichtes für die einzige: die hiesige Hofbibliothek besitzt aber jedenfalls zwei Handschriften davon, nämlich: *Cod. nov.* 96 (bereits angeführt in Graff's *Diutiska*, Bd. 3, S. 406; 120 Bl. in zwei Columnen, mit rothen Initialen, roth durchstrichenen Anfangsbuchstaben und Federzeichnungen, wovon einige coloriert sind, ohne Ueberschriften), und *Cod. rec.* 2251, Bl. 103—240 (ebenfalls in zwei Columnen, mit leerem Raum für die Initialen und Ueberschriften in röthlich-gelber Tinte);

det.[1] Dafür spricht die schon ganz chevalereske Einkleidung, dafür

---

beide sind Papierhandschriften in Folio aus dem funfzehnten Jahrhundert (*Cod. nov.* 96 geschrieben i. J. 1467); beiden fehlen aber zu Anfang ein paar Blätter, und von dem letzten Blatt ist in beiden ein Stück ausgerissen (so wie auch von ein paar Blättern in der Mitte), so dass sich aus beiden kaum das Ende herstellen lässt. Sie stimmen übrigens mit den aus der Gothaer Handschrift abgedruckten Stellen überein (S. Jacobs Beiträge aus den Schätzen d. Goth. Bibl. Bd. II. 2. S. 281 ff.). Noch muss ich einen Irrthum in Hinsicht der Lebenszeit des Verfassers berichtigen; man hat nämlich bisher allgemein angenommen, dass unser Heinrich um 1400 lebte. Allein aus zwei Stellen des Gedichtes selbst ergiebt sich, dass seine Lebenszeit schon in das Ende des dreizehnten und in die ersten Decennien des vierzehnten Jahrhunderts zu setzen sei. Die eine Stelle ist der in Reichard's Bibliothek der Romane (Bd. 20, S. 262—263) abgedruckte Epilog des Gedichtes, in welchem der Dichter sagt, dass er das lateinische Original (man weiss nicht, warum Koch, Grundriss, B. 2, S. 229, und Docen im Museum f. altd. Lit. u. Kunst, Bd. I, S. 172, ein wälsches gegen diese ausdrückliche Angabe des Dichters selbst annehmen, wozu sich auch sonst im ganzen Gedichte kein Grund findet) von dem „seligen Pfarrer, Herrn Niklas von Stadlaw", erhalten habe. Dieser Nicolaus kömmt aber als Pfarrer von Stadlau (*ad Stum Georgium in Stadelaw*) in Urkunden von den Jahren 1297—1318 vor (s. Kirchl. Topographie von Oesterreich, Bd. XI, S. 171—172). Die andere Stelle (*Cod. rec.* 2251. Bl. 193 *recto*, Sp. 2, Vers 7 v. u.) ist folgende:

Dy weyle werte das veste
Her pernhart von Krannen neste
Enhat so vil weines nicht
Als mir sein weinzurl gicht.

Dieser Bernhard von Chrannest kömmt aber als Wiener Bürger, Münzmeister und Weingärtenbesitzer zu Klosterneuburg in Urkunden von den Jahren 1304—1332 vor (s. Hanthaler, *Recens. Archivi Campilil. Tom. I, p.* 272—273). Diesem von unserm Heinrich „auf die Bitte einer schönen Frau" (*Cod. nov.* 96 nennt diese schöne Frau auf der letzten Seite: . . . *rdu der Edlen vesten Frauwn . . . . zu Vttendorff*, wahrscheinlich Wilbirgis von Hüttendorf, von der sich eine Urkunde ausgestellt i. J. 1287 vorfindet, deren Lebenszeit also mit den obigen Daten genau zusammentrifft. S. Schweickhardt, Darstellung des Erzh. Oesterreich u. d. E. Wien, 1831. Bd. II, S. 285) verfassten Ritterromane liegt zwar allerdings auch die lateinische Bearbeitung unverkennbar zu Grunde, der Dichter schaltet aber eine Menge ritterlicher Abenteuer, die mehr als zwei Drittel des Ganzen ausmachen, und wie es scheint von eigener Erfindung, ein. Tharsia gibt hier ihrem Vater sechs Räthsel auf, wovon aber nur zwei den uns bekannten lateinischen Bearbeitungen nachgebildet sind. Vgl. Hoffmann v. Fallersleben, Verzeichniss d. altd. Hss. d. k. k. Hofbibl. zu Wien. Leipzig, 1841. 8. Nr. LXVIII u. LXIX. S. 148—150.

[1] So kommen z. B. schon in der Troubadourspoesie Anspielungen auf

sprechen in den Einzelnheiten die Abweichungen von der lateinischen Legende, die vielen auch hier vorkommenden dem Französischen nachgebildeten Wörter, und selbst die ausdrückliche Angabe des ungenannten Verfassers in der Eingangsstrophe:

— — — — — — — — — — — queria
componer un romance de nueva maestria
del buen Rey Apolonio de Tiro natural.

d. i. in vierzeiligen einreimigen Alexandriner-Strophen, woraus man schliessen könnte, dass diese in süd- und nordfranzösischen, zum Sagen und Lesen bestimmten Gedichten des 13ten Jahrh. schon allgemein übliche Form durch diesen Dichter in die castilische Poesie eingeführt und er daher älter als Gonzalo de Berceo und Juan Lorenzo sei, mit dem Alexander-Gedichte des Letzteren das von Apollonius, wie auch Pidal bemerkt hat, in Sprache, Ton und Färbung die meiste Ähnlichkeit hat und natürlich bekommen musste, da, wie wir sehen werden, auch das *Poema de Alejandro* mit Benutzung französischer Bearbeitungen derselben Sage gedichtet worden ist. Jedenfalls ist das von Apollonius noch in die erste Hälfte des 13ten Jahrh. zu setzen, und auf dieses Gedicht scheint sich die dem König Alfons X. in den Mund gelegte Anspielung in dem „alten Liede" zu beziehen, das Alonso de Fuentes und Garibay als von diesem Könige selbst herrührend annehmen.[1]

Vor kurzem ist aber noch ein merkwürdiges Fragment eines dem Anfange oder der ersten Hälfte des 13ten Jahrh. wohl noch angehörenden Gedichtes aufgefunden und ebenfalls durch den Marques de Pidal herausgegeben worden u. d. T.: „*Fragmento inédito de un poema castellano antiguo*" (*Madrid*, 1856. 16 *Pagg. in*-16.). Da diese Broschüre wohl kaum in den Handel gekommen (ich verdanke sie der Güte des Herrn Mar-

---

diese Sage vor, die auf einen schon frühzeitig in süd- und nordfranzösischer Sprache und daher natürlich in Versen abgefassten Roman von Apollonius schliessen lassen (vgl. Fauriel, *Histoire de la poésie provençale*. Paris, 1846. 8. T. III. p. 486—487).

[1] S. dieses „alte Lied" oder diese Romanze in der: *Primavera y Flor de Romances, ... por F. J. Wolf y C. Hofmann*. Berlin, 1856. 8. T. I. p. 197—198; — vgl. auch die nachträglichen Bemerkungen Pidal's zu seiner obenangeführten Ausgabe dieser drei Gedichte in der *Revista de Madrid*, 3. *serie*, T. V. p. 8—10 (Madrid, 1843, 8.).

ques) und in Deutschland gänzlich unbekannt ist, so will ich das Bruchstück sowohl, als auch alles Wesentliche aus Pidal's Bemerkungen hier mittheilen.

Das Bruchstück wurde von D. Tomás Muñoz, dem Archivar der k. Akademie der Geschichte zu Madrid, auf der Rückseite einer Pergament-Urkunde dieses Archives gefunden, welche eine Schenkung des Abts Peter des Klosters von Oña an Miguel Dominici aus dem J. 1239 der span. Aera d. i. 1201 enthält. Die Aufzeichnung des Gedichtes muss plötzlich abgebrochen worden sein, denn es fehlt das letzte Wort der Schlusszeile. Es ist ohne Abtheilung der Verszeilen wie Prosa geschrieben. Hr. Marques de Pidal hat es, in Langzeilen abgetheilt, in nachstehender Gestalt[1] abdrucken lassen:

1. *Se queredes oir lo que vos quiero decir,*
Dizré vos lo que ví yo l'vos í quedo fablar.
Un sabado exsient, domingo amanescient,
Vi una grant vision en mio leio dormient.

5. *Eram' asemeio, que so un lenzuelo nuevo*
Jacia un cuerpo de un omne muerto,
Ell alma era fuera tant fuert mientre que plera.
Ell alma esent esida, desnuda ca non vestida,
A guisa dun ynfant, fazie duelo tangrant,

10. *Tan gran duelo fazie, al cuerpo maldizie.*
Fazie un grant de duelo e maldizie al cuerpo.
Al cuerpo dizo ell alma: de ti lievo mala fama,
Tot siempre te maldizré, ca por ti penaré.
Que nunca fecist cosa, que semeiás fermosa;

15. *Ni de nog ni de dia de lo que yo queria.*
Nunca fust a altar por i buena oferda dar,
Ni diezmo ni primicia, ni buena penitencia:
Ni fecist oracion nunca de corazon.
Quando ivas all eglesia, si asentavaste á conseia

20. *Y facies tos conseyos, e todos todos trebeios.*
Apostol ni martir non quisist servir.
Jurá par la tu tiesta que no curaries fiesta.

---

[1] Die gesperrt gedruckten Buchstaben und Sylben sind von ihm ergänzt, da das Pergament an einem Rande beschnitten worden ist.

Nunca de ningun santo no guardast so disanto:
Mas not faran los santos aiuda, mas que a una bestia muda.

25. *¡Mezquino mal fadado! tan mal hora fuest nado,*
Que tu fu tan rico, agora eres mezquino.
Di, ¿o son los dineros que tu mi... estero?
¿O los tos moazaris et melequis,
Que solies mancar et a menudo contar?

30. *¿O son los palafrés, que los quendes ie los res*
Te solien dar pora loseniar?
¿Los cavallos corrientes, las espuelas ferientes,
Las mulas bien amblantes, asuveras trarricantes,
Los frenos esorados, los pretales dorados,

35. *Las copas d'oro fino, con que veutes to vino?*
¿Do son tas vestimentas? ¿o las tas guarnimentas
Que tu solies festir e tambien rescevir....

Es ist klar, dass dies ein Bruchstück eines jener im Mittelalter so häufig und in allen Sprachen vorkommenden Gedichte ist, die den Streit zwischen der Seele und dem Körper (*Dialogus inter corpus et animam* oder *Rixa animi et corporis*, s. Édélestand Du-Méril, *Poésies populaires latines antérieures au douzième siècle. Paris*, 1843. 8. *pag.* 217 *suiv.*) zum Gegenstande haben. Hr. Thomas Wright hat mehrere derselben in seinen für die *Camden Society* herausgegebenen: *Latin Poems commonly attributed to Walter Mapes* (*London*, 1841. 4. *p.* 95—106, und *p.* 321—349) bekannt gemacht und von den übrigen Nachweisungen gegeben, darunter ist die älteste Version die angel-sächsische des Exeter Buchs aus dem 10ten Jahrhundert. Die uns aber hier zunächst angeht, ist eine anglo-normandische, von Hrn. Wright ganz mitgetheilte und dem Anfange des 13ten Jahrh. zugeschriebene (l. c. p. 321 — 333); denn mit dieser stimmt das Bruchstück der spanischen Version so genau, ja oft wörtlich überein, dass man eine für die Uebersetzung der anderen halten muss, während sie von der bekannten lateinischen abweichen. Da kann doch wohl kein Zweifel sein, dass die anglo-normandische als das Original anzusehen sei? — Man urtheile selbst, indem die dem spanischen entsprechenden Verse derselben zur Vergleichung hier folgen, die wörtlich nachgebildeten gesperrt gedruckt:

Un samedi par nuit, endormi en mun lit,
E vi en mun dormant une vision grant;
Kar ce m'esteit viare, que de suz un suare
Estoit couvert un cors e l'ame eisue fors.
L'ame estoit essue, ce me ert vis tote nue,
En guise d'un enfant, e faisoit dol mult grant;
De petite figure estoit la criature,
E estoit la chaitive tote verte comme chive.
Del cors se complainoit, sovent le maldisoit.
„Cor", ce diseit l'alme, de toie port male fame;
Mal los dirai de toi, je sai dire de quoi;
Kar unc ne fis rien ki me tornast à bien;
Ne ne gardas ta fei vers Dou ne vers mei;
Ne unc n'eus amor vers Du tun creator.
Tu eus grant firté, dount jà n'auras santé,
Cum à l'idropicus, et cum il unques boit plus,
E il greinor sera, jà saoul ne sera;
Unques saol ne fus, touz tans voleies plus,
Cum tu plus avoies et tu plus conveiteis,
E che te faiseit riche tous tans qu'i doies vivre.
Ti per et ti veisim aloent à lor fin;
N'en avoies poor, einz parnoieis del lor;
Lor enfanz enplaidoies, et els deseritoies;
Par itel felenie creisseit ta mavautie,
E cum il plus creisseit et ton cor plus ardeit.
Chaitif maleurez, tant mar fustes vos nez!
Dementens que fus vis unques Dé ne servis;
Per devant le morir, fust tens de lui servir.
Or as perdu ta vie et la grant mavautie;
Perdu as le tresor de l'argent et de l'or,
Toi meisme as perdu dolent et confondu.
Où sont ore li denier ki tant estoient chier,
Que soleies numbrer et sovent aconter?
Où sont ore li vaissel qui tant estoient bel?
Où les copes d'argent por metr' i le pigment?
Où sont ore li beu mantel e li aurien tassel?
Et les vaiers et les gris, et les porpre et le bis?
Où sunt li palefrei, que li conte et li rei
Te soleient doner, por loseinge porter?

Où sunt li bon destrer? Ne pues mais chevauchir,
Remese en taponnée or gesras en la bière;
Jà n'en leveras mais, tout i gesras pugnais.
Où sunt ti vestement, et ti bon garnement?

Selbst die Abweichungen der spanischen Version von der anglo-normandischen beweisen nur, dass jene eine Art Auszug, eine abgekürzte, einigermassen hispanisierte Uebertragung sei, wie diese Art zu nationalisieren überhaupt in den Uebertragungen des Mittelalters gewöhnlich ist.

Was die Sprache des spanischen Bruchstücks betrifft, so ist sie nach Pidal aus dem 13ten Jahrh. ja vielleicht noch etwas älter (*el lenguaje es del siglo XIII ó quizá algo anterior*), und er weist besonders auf die alten Participal-Formen: *exient*, *amanecient*, *dormient* etc. hin, während schon im Poema del Cid dafür die Gerundial-Formen, wie *lorando*, *catando*, etc. eingetreten sind. Vielleicht aber ist auch hierin französischer Einfluss zu erkennen? —

Noch unzweifelhafter aber tritt dieser in der Versification hervor. Das französische Original ist, wie die didaktischen Gedichte des Philipp von Than aus dem 12ten Jahrh., in sechssylbigen Reimpaaren abgefasst.[1] Das spanische Gedicht besteht nun ebenfalls aus solchen Reimpaaren, deren Sylbenzahl, allerdings noch sehr unregelmässig, zwischen sechs, sieben und acht schwankt, doch sind die siebensylbigen so vorwiegend, dass Pidal unbedenklich diese als das erstrebte Grundmass angenommen hat; denn auch er entscheidet sich für Abtheilung der Langzeilen in kürzere Verse, und hält das Gedicht für das volksmässige Werk eines Juglars, zum Absingen vor dem Volke bestimmt.[2]

---

[1] In Wright's Ausgabe der Gedichte Philipp's von Than (*Popular treatises on Science etc. London*, 1841. 8.) allerdings, wie hier, auch als Langzeilen abgedruckt; doch ihrem rhythmischen Principe nach in sechssylbige Verse abzutheilen (vgl. Diez, Altromanische Sprachdenkmale, S. 129; und Du-Méril, *l. c. p.* 90).

[2] Da es wichtig ist, die Meinung eines solchen Kenners genau wiederzugeben, so will ich die ganze Stelle im Original hersetzen (p. 8—9): *Pero sea porque el trovador ó juglar que compuso estos versos tuviese mas esmero que los demas de su profesion, ó porque le sirviese de modelo la versificacion de una composicion francesa sobre el mismo asunto, que tiene en todo grande analogia y semejanza con la española, como diré luego* (nämlich die oben mitgetheilte), *lo cierto es que á la versificacion de este fragmento le falta poco para*

Es entsprechen aber die siebensylbigen nach spanischer Messung (nach den *versos llanos*, oder weiblichen Ausgängen) den sechssylbigen nach französischer (nach den männlichen Ausgängen, die mit weiblichen auch sieben Sylben haben können), und das häufige Vorkommen achtsylbiger Verse im spanischen Gedichte zeigt nur, dass das an dieses nationale Grundmass gewöhnte Ohr unwillkürlich bei der Nachahmung des Fremden manchmal vom heimischen Rhythmus sich hinreissen liess. Kurz auch in diesem Gedichte spricht sich, wie in allen bisher erwähnten Gedichten: vom Cid, von der Maria Aegyptiaca, den hl. drei Königen und vom Apollonius, einerseits das Bestreben aus, die fremden, französischen Muster, der *nueva maestria*, nachzubilden, und andrerseits noch das unwillkürliche Durchbrechen der heimischen Formen; aber dieses Gedicht ist darum doppelt merkwürdig, weil sich an ihm der Einfluss in Beziehung auf Stoff und Form der französischen, ja der nord-französischen Poesie urkundlich nachweisen lässt.[1]

Und doch ist meines Erachtens in der Geschichte der spanischen Nationalliteratur noch von Keinem gehörig herausgehoben und noch weniger begründet worden: dass und warum die spani-

---

estar arreglada á una medida fija. Si suponemos el verso largo con el consonante en el medio, el primer emistiquio tiene generalmente siete sílabas, contando por dos el final agudo; y el segundo, aunque con mucha menos regularidad, suele tener otras tantas; de lo que resulta un verso alejandrino imperfecto con el consonante ó asonante en el medio.

Si, por el contrario, suponemos los versos cortos con la rima al final, resultará tener cada uno de ellos, por lo comun, siete sílabas, aunque con las irregularidades propias del estado de rudeza en que se hallaba la versificacion. Yo me inclino mas á que son versos cortos con la rima pareada, porque tal era el metro que con preferencia usaban los juglares, segun se ve en las cántigas de Santa María Egipciaca y demas citadas, y en los de Berceo y del Arcipreste de Hita. Y ya he dicho que en mi concepto este poema no era mas que la forma juglar dada á la leyenda, como se infiere tambien de sus primeros versos en que el poeta habla con su auditorio, diciéndole:

Si queredes oir
Lo que vos quiero decir,
Dizré vos lo que ví, etc.

[1] Selbst der kritische und gelehrte Dozy, wiewohl er nicht umhin kann, den Einfluss der südfranzösischen Poesie auf die castilische zuzugeben (a. a. O. p. 640—641), läugnet hartnäckig den der nordfranzösischen gänzlich (*qu'elle était entièrement inconnue en Castille, et même en Aragon*). — Ob auch nach diesem neuen Beweise noch? —

sche Kunstpoesie gleich von Beginn in ihrer formellen Bildung fremden, französischen Mustern gefolgt ist, ja selbst in stofflicher Beziehung viel von jenseit der Pyrenäen herübergenommen und, wenn auch auf eigenthümliche Weise, verarbeitet hat.

Wenn man nun nach den Ursachen dieses Einflusses fragt, so will ich hier nur andeuten, dass kurz bevor die Entwicklungsperiode der castilischen Kunstpoesie eintrat, d. h. als die sprachliche Bildung den literarischen Ausdruck ermöglichte und die gesellige ihn hervorrief, d. i. im Laufe des 12ten Jahrhunderts, gegen Ende des vorhergehenden Jahrhunderts eine solche Menge süd- und nordfranzösischer Ritter auf Alfons' VI. von Castilien Aufruf zur Eroberung Toledo's nach Spanien kam und dann sich dort überall ansiedelte, dass Sprache, Schrift und Sitte bedeutend durch ihren Einfluss modificiert wurden.[1] So waren in den meisten castilischen Städten eigene Frankenquartiere (*Carrio ó calle de Francos*); in den *Fueros* wird wie der *Moros* häufig auch der *Francos* besonders gedacht (z. B. in einer Urkunde von Toledo vom J. 1103 eines eigenen „*merino de illos Francos*" erwähnt); so wurde auf dem Concil von Leon 1091 beschlossen, dass fürder in allen Schriften nicht mehr die gothischen, sondern die „fran-

---

[1] Hören wir darüber einen Spanier selbst, der schon aus Patriotismus diesen Einfluss nicht übertrieben darstellen wird, nämlich den neuesten und renomiertesten Geschichtschreiber Spaniens, Modesto Lafuente (*Historia general de España. Madrid.* 1851. *Tomo V. pag.* 308—309): „*Desde que Alfonso VI. tomó posesion de los reinos de Leon, Castilla y Galicia, fué mas frecuente y mas íntimo el trato entre asturianos, gallegos, leoneses, castellanos, vizcainos, y aun navarros, mayor la comunicacion, y comercio de ideas y pensamientos entre sí. La fama de la empresa de Toledo trajo á España gentes y tropas de Gascuña, de Francia y de Alemania á militar bajo las banderas del Rey de Castilla. Multitud de monjes y eclesiásticos franceses vinieron, entonces á poblar nuestros monasterios y á regir las mas insignes iglesias episcopales. Francesas eran las reinas, y con condes franceses enlazó Alfonso sus hijas. Concedió el rey ámplios fueros y privilegios y establecimientos ventajosos á los francos y gascones, y á condes francos se encomendó la repoblacion de varias ciudades de Castilla. Con esto no solo se alteró entonces la liturgia y disciplina eclesiástica, sino que hasta se mudó la forma material de escribir, adoptándose la letra francesa en lugar de la gótica, y copiándose los privilegios y documentos por peñolistas franceses. Así se introdujeron tambien en el idioma palabras francolatinas, que mezcladas con el lenguaje y dialectos vulgares de los diferentes paises de España produjeron el variado y complexo idioma que vemos aparecer ya formado y con cierta regularidad gramatical en el siglo XII. para irse perfeccionando y puliendo segun que la reconquista y la cultura avanzaban.*"

zösischen“ (*letra galicana*) Buchstaben gebraucht werden sollten; so war selbst der damalige Erzbischof von Toledo, Bernardo, ein Franzose, und begünstigte auf alle Weise die Einführung französischer Sitte;[1] so ist durch diese französischen Ritter erst die feudal-kosmopolitische Chevalerie in Spanien recht eingebürgert worden, und die französischen Jongleurs in ihrem Gefolge brachten wohl der damals schon zu grössern Epen verschmolzenen heimischen Sagen (*Chansons de geste*) so manche mit, die *Clercs* so manche geistliche und Rittergedichte (*Dits et Romans d'aventures*). Endlich ist auch der Einfluss zu beachten, den der poetische Hof des so nahe an Spaniens Gränzen residierenden Königs von Navarra, Thibaut's IV., Grafen von Champagne, haben musste, der selbst einer der berühmtesten Trouvères war. — Ist es da zu verwundern, dass auch die castilische Kunstpoesie, gerade in ihrem Entstehen, sich nach so naheliegenden, ja sich ihr aufdrängenden Mustern bildete? — Nun ist wohl das Räthsel gelöst, warum sie die zu solchen Stoffen noch nicht brauchbaren heimischen Formen der Volkspoesie überliess, und die ihr mit den Stoffen fertig angebotenen fremden nachzubilden suchte, was ihr freilich, eben der Heterogenität wegen, anfangs noch so schlecht gelang, dass, wie in den Cid-Gedichten, ein fortwährender Kampf der heimischen mit den fremden Formen durchbricht und häufig den nachgebildeten Rhythmus, die Zweitheiligkeit ausgenommen, bis zur Unkenntlickeit entstellt.[2]

---

[1] Vgl. Marina, *Ensayo histórico sobre el origen y progresos de las lenguas señaladamente del romance castellano*, im 4. Bde. der *Memorias de la real Acad. de la Historia*, pag. 34—37; so sagt er von dem Einfluss der Franzosen und besonders des Erzbischofs Bernhard: „*Todo se mudó y trastornó en España á influjo de los Franceses, señaladamente del arzobispo de Toledo Don Bernardo. Los sagrados y venerables cánones de la iglesia de España; su liturgia y antigua disciplina, la política civil y eclesiástica, el órden en los oficios divinos, todo mudó de semblante: todo se alteró, sin excluir el arte de escribir: porque el emperador* (*Alfonso VII.*) *á instancia de los Francos, mandó se adoptara en el reino la letra galicana ó francesa en lugar de la gótica, mudanza que imposibilitando á los Españoles la leccion de sus antiguos códices influyó mucho en la de la nueva lengua vulgar.*“

[2] Diese Ansichten hatte ich schon in meiner Anzeige von Clarus' Werk ausgesprochen (in den Blätt. f. lit. Unterhalt. 1850. No. 230) und habe sie hier fast wörtlich wiederholt: sie erhalten nun durch den gelehrten und scharfsinnigen Herausgeber des *Poema del Cid*. Hrn. Damas Hinard

Dass aber neben den ausländischen oder allgemein mittelalterlichen Stoffen auch vaterländische, wie der Cid und Fernan Gonzalez, von der Kunstpoesie zum Vorwurf gewählt wurden, beweist eben die Nachhaltigkeit des nationalen Elements und den fortwährenden Einfluss der Volkspoesie.

Der älteste castilische Dichter, dessen Name und Lebenszeit mit einiger Zuverlässigkeit ausgemittelt werden können, ist der zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts blühende Weltgeistliche Gonzalo de Berceo (geb. ungefähr i. J. 1198, gest. 1268[1]). Seine Werke füllen den ganzen zweiten Band von Sanchez oft angeführter Sammlung, und sind auch unter uns durch Schubert's Auszüge (*Bibliotheca castellana, portug. y provenzal; Tom. II, p. 3 — 133*), und einige Proben in Böhl de Faber's „*Floresta de rimas antiguas castellanas*" (*Tom. II, Nro. 372 — 378*) hinlänglich bekannt geworden.[2] Sie enthalten das Lob und die Wunder der Jungfrau Maria, Legenden der Heiligen und Nachahmungen der Bibel. In ihnen spricht sich die andere epische Richtung des Mittelalters, die mystisch-religiöse, aus, wie sie sich als Epos der Kirche gestaltete.[3] Ueber den poetischen Werth derselben ist das Urtheil Bouterwek's (S. 31) zwar sehr ungünstig, doch, wie es scheint, oberflächlich und einseitig; besser haben diesen Dichter im Verhältnisse zu seiner Zeit Schubert und Böhl de Faber gewürdiget, vorzüglich der Letztere, der dessen Gedichte kurz und treffend

(*l. c. p. LIX suiv.*) nicht nur eine völlige Zustimmung, sondern auch eine weitere (manchmal vielleicht zu weite) Ausführung und Anwendung.

[1] S. Sanchez; *l. c., Tom. I, p.* 119—121; — *Tom. II, p. II. sg.*; — *Tom. III, p. XLIV sg.* — Bouterwek, der auch hier bloss Sarmiento, mit Vernachlässigung des weit gründlicheren und gelehrteren Sanchez, gefolgt zu sein scheint, hält Berceo irrthümlich für einen Benedictinermönch.

[2] Die spanischen Uebers. Bouterwek's (p. 122) führen ausser den von Sanchez herausgegebenen Gedichten Berceo's noch ein in der k. Bibliothek zu Madrid handschriftlich vorhandenes an: „*sobre los sacrificios del antiguo y nuevo Testamento*" (sollte dieses nicht vielleicht das unter dem Namen: *del sacrificio de la misa*, edierte sein?)

[3] Vgl. Rosenkranz, Gesch. der deutschen Poesie im Mittelalter; S. 82 ff., und S. 161 ff. — Insbesondere ist, was dieser tiefsinnige Gelehrte von der Gestaltung des kirchlichen Epos in der deutschen Poesie (S. 164—165 und 170—172) sagt, ganz auch auf die spanische und wohl auch auf die abendländische überhaupt in dieser Beziehung anwendbar.

also beurtheilt (S. 17 d. Anm.): „Die treuherzige Frömmigkeit dieser Gedichte, ihre kindliche Einfalt und liebevoller Geist, macht sie sehr anziehend. Der so schlichten Darstellung mangelt es nicht an dichterischen Ausdrücken, vorzüglich in der allegorischen Einleitung (zu den „*Milagros de nuestra Señora,*" *copla 1 — 46*, als Nr. 372 in der „*Floresta*" abgedrückt)." Auch die spanischen Uebersetzer nehmen (*Nota G, p. 118 — 122*) sich ihres, durch's ganze Mittelalter als Dichter hochgeehrten Landsmannes gegen den deutschen Verfasser an.[1]

Die Gedichte Gonzalo's sind — mit einer einzigen Ausnahme — durchaus in der vierzeiligen einreimigen Alexandriner-Strophe abgefasst, wie das Gedicht von Apollonius, wo, wie bemerkt, diese Form noch „*nueva maestria*" genannt und daher wohl am frühesten angewandt worden war. Dem Gonzalo als Priester lag diese in der mittellateinischen volksmässig-kirchlichen Poesie jener Zeit schon häufig gebrauchte Form viel näher, und er weist selbst auf seine Vorbilder hin, indem er seine nicht mehr zum Singen sondern schon mehr zum Sagen und Lesen bestimmten Gedichte bald mit dem kirchlichen Namen „Prosa", bald nach dem Vorgange der Franzosen (*Dits, Dictiés*) mit „*Decir*" oder „*Dictado*" bezeichnet; und von nun an bis zum Ende des 14ten Jahrhunderts blieb diese Form die vorherrschende in allen längeren erzählenden oder didaktischen Gedichten der castilischen Kunstpoesie. Ich verweise auf das was ich über den Ursprung, die Namen und die Anwendung dieser Form in meinem

[1] Eine recht gute Analyse der meisten Werke Gonzalo's giebt Clarus (a. a. O. I. S. 229 ff.) der, in so weit er sich selbst auf den mystisch-katholischen Standpunct stellt, ihn auch im Geiste jener Zeit auffasst und am billigsten beurtheilt. — Und in der That, um Gonzalo's Poesien, abgesehen von ihrer literarhistorischen und sprachlichen Wichtigkeit, auch ästhetisch zu würdigen, muss man sich den Sinn für die gläubige Naivetät jener Zeit bewahrt haben. Seine Poesien gleichen einem Christbaum, voll Reiz und Zauber für ein noch kindlich gläubiges Gemüth; wem dieses fehlt der wird darüber freilich nur mitleidig lächeln oder gar die fromme Täuschung langweilig und verächtlich finden. — Vgl. auch das, wie immer, gediegene Urtheil in Ludwig Lemcke's trefflichem „Handbuch der span. Lit." (Leipzig, 1855. 8. Thl. I. S. 68); — vom nüchtern-protestantischen Standpunct aus beurtheilt Gonzalo's Werke Ticknor (I. S. 27—29); — über die Quellen derselben vgl. die Anzeige von Clarus im Magazin für die Lit. des Auslandes, 1847, No. 92.

Buche: „Ueber die Lais" (Heidelberg, 1841. 8. S. 257 — 258, und 304) mit besonderem Bezuge auf die castilische Kunstpoesie gesagt habe, und auf Diez (Altrom. Sprachdenkmale. S. 88) und Du-Méril (l. c. pag. 132).

Uebrigens ist es wohl nicht zu verwundern, dass in den vielen und langen Gedichten Gonzalo's manchmal eine poetische Licenz mitunterläuft, z. B. Strophen von fünf Versen; statt des vollkommenen Reimes eine blosse Assonanz u. s. w., wovon noch überdiess Manches auf die Rechnung nachlässiger Abschreiber oder auf die veränderte Aussprache zu setzen kömmt. Er behält auch manchmal denselben Reim in zwei auf einander folgenden Strophen, und manchmal wiederholt er den letzten halben oder auch ganzen Vers mit veränderter Wortstellung der vorhergehenden Strophe zu Anfang der darauffolgenden, besonders in dem Gedicht: *Duelo de la Vírgen*, nicht ohne poetischen Effect (*coplas capfinidas* der Provenzalen; *Sanchez*, *l. c. p. XVI*).

Dieses Gedicht das überhaupt einen mehr lyrischen Schwung nimmt, als die übrigen, bietet noch eine andere metrische Merkwürdigkeit dar. Es enthält nämlich einen Gesang (*Cántica*) der Juden die beim Grabe des Erlösers Wache halten (bei Sanchez, l. c., p. 429 — 430; bei Schubert, l. c., p. 129 — 130), der zwar in der zweizeiligen Alexandriner-Strophe abgedruckt ist,[1] und sich wahrscheinlich auch in der Handschrift so vorfand, aber offenbar aus kürzeren, zum Absingen nach der Absicht des Dichters passenderen Versen mit einem vom Chor wiederholten Refrain (*estribillo*) besteht, wie man sich augenscheinlich überzeugen kann, wenn man die Strophen also abtheilt:

Velat, aliama de los judíos,
Eya velar:
Que non vos furten el fijo de Dios,
Eya velar:

---

[1] **Sanchez selbst aber bemerkt wiederholt, dass dieser Gesang nicht** in demselben Versmasse, wie die übrigen Strophen abgefasst sei (*l. c., T. I, p. 121*), und nennt ihn eine „*especie de villancico, que parece formado como para cantarlo á manera de letania, respondiendo el coro eya velar*" (*Tom. IV, p. VIII—IX*). Auch bezeichnet schon die Ueberschrift „*Cántica*" oder „*Cántiga*" (wahrscheinlich nach den Handschriften, da Sanchez nicht bemerkt hat, dass sie von ihm herrühre) im Unterschiede von „*Cancion*," ein ausdrücklich zum Absingen bestimmtes Lied (vgl. *Rodriguez de Castro, Biblioteca esp., Tom. II, p. 632 a*).

Cá furtárvoslo querran,
Eya velar:
Andres é Pedro é Johan,
Eya velar etc.

So erhalten wir wirklich singbare, durchaus paarweise gereimte Verse, was gewiss keine blosse Zufälligkeit ist, mit einer Art von Halbvers (*de pie quebrado*) als Refrain; während im Gegentheil alle Verse dieses Gesanges nicht nur mit demselben Reim, sondern sogar mit denselben Worten sich schlössen, und die schwerfälligen, zum Gesange ganz untauglichen Alexandriner der Absicht des Dichters schlecht entsprächen. Merkwürdig aber ist dann in metrischer Hinsicht dieser Gesang, da er so den klaren Beweis liefert, dass schon Gonzalo sich in kürzeren Versen versuchte,[1] und dass, zusammengehalten mit den erwähnten vielleicht noch älteren Gedichten von der Maria Aegyptiaca, den hl. drei Königen und dem Streite zwischen Seele und Körper, die paarweise gereimten sechs- bis achtsylbigen Verse als die älteste Form des mehr lyrischen Ausdrucks in der spanischen Poesie erscheinen, was bisher in der noch nicht hinlänglich erforschten und gewiss nicht unwichtigen Geschichte der ältesten spanischen Rhythmik unbeachtet blieb.[2]

Noch scheinen demselben Kreise des kirchlichen Epos die

---

[1] Sarmiento hat bereits die Vermuthung geäussert, dass Gonzalo auch in kürzeren Versen gedichtet habe, und zur Unterstützung derselben die spanische Uebersetzung der lateinischen Grabschrift auf die h. Oria angeführt, die wahrscheinlich von Gonzalo ist; indem er sie für eine achtzeilige Strophe achtsylbiger Verse hält. Allein abgesehen von der nur wahrscheinlichen Muthmassung, dass Gonzalo wirklich der Verfasser dieser Uebersetzung sei, ist die Abtheilung Sarmiento's ganz willkürlich, da sich jede Alexandriner-Strophe auf diese Weise in kürzere Verse auflösen lässt; Sanchez hat daher mit Recht sie ebenfalls als eine vierzeilige Strophe abdrucken lassen (*l. c., T. II, p.* 461; vgl. auch *ibid. p.* 434). Durch den oben angeführten Gesang, der unbezweifelt von Gonzalo de Berceo, und offenbar in kürzeren Versen ist, scheint uns aber Sarmiento's Vermuthung hinlänglich gerechtfertigt.

[2] Sehr schätzbare Beiträge hiezu hat Martinez de la Rosa in den lehrreichen Anmerkungen zu seiner „*Poética*" geliefert (*Obras literarias. Paris,* 1827. 8. *Tom.* I.; besonders *p.* 160 *sq.*, wo er insbesondere den Einfluss der Musik und des Gesanges auf die Entstehung und Ausbildung der kürzeren Versarten trefflich entwickelt.

Gedichte eines Ungenannten aus dem Ende des dreizehnten oder Anfang des vierzehnten Jahrhunderts anzugehören, und in sprachlicher und metrischer Form mit den Werken des Gonzalo de Berceo übereinzustimmen, wenn man anders nach dem Wenigen urtheilen kann, was uns Sanchez (Tom. I, 116 — 119) darüber mittheilt, der jedoch noch der einzige von ihm Nachricht giebt. Durch diesen ist er den spanischen Literatoren unter dem Namen des „*Beneficiado de Ubeda*" und als Verfasser der Lebensgeschichten des h. Ildefons und der h. Magdalena bekannt geworden. Doch konnte auch Sanchez nur von der ersteren dieser beiden Legenden eine Handschrift erhalten, die aus 505 wie Prosa geschriebenen Versen bestand, ebenfalls in der vierzeiligen, durch denselben Reim gebundenen Alexandriner-Strophe, aus der er den Anfang und das Ende mittheilt, die auch ich hiehersetzen will, da Schubert in seinen Auszügen aus Sanchez, so wie Bouterwek und dessen Uebersetzer, diesen Dichter gar nicht erwähnt haben. Der Anfang lautet also:

Si me ayudare Christo é la Virgen sagrada
querria componer una faccion rimada
de un confesor que fizo vida honrada,
que nació en Toledo en esa Cibdat nombrada.

Durch die folgenden Endstrophen erhält man die freilich sehr dürftige, aber bis jetzt alleinige Nachricht von der Zeit der Abfassung des Gedichtes, dem früheren Stande und dem andern, sonst ganz unbekannten Werke des Verfassers:

Reynaba Don Alonso quando él lo ficiera,
fijo de Don Sancho é de Doña Maria:
estragaban los moros toda el Andalucia;
pero si él quisiera consejo nos pornia.
Rogar á Jesu-Christo que nos quiera perdonar,
é nos traya aina á paraiso andar,
é los que sin él pugnan confonder,
por ellos eche Dios el nuestro poder.
E él de la Magdalena ovo enante rimado
al tiempo que de Ubeda era beneficiado:
despues quando esto fizo vivia en otro estado.

Die dritte epische Hauptrichtung dieser Zeit, die romantisch-ritterliche, repräsentiert das „*Poema de Alejandro*

magno".[1] Bouterwek fertigt auch dieses Gedicht mit derselben Ungunst und Flüchtigkeit ab, wie die vorhergehenden, und doch verdient es in mehr als einer Rücksicht eine aufmerksamere Würdigung. Schon durch die Wahl des Gegenstandes ist es merkwürdig; es besingt nicht die Grossthaten eines Nationalhelden, wie das „*Poema del Cid*", oder das wunderwirkende Leben eines Glaubenshelden, wie die Legenden des Berceo; sondern jenen ritterlichen König des Alterthums, der durch seine ans Fabelhafte gränzenden Fahrten zuerst die Wunderwelt des fernsten, mysteriösen Orients dem bisher bestimmt abgeschlossenen, in nüchterner Thätigkeit nur dem nächsten, wirklichen Leben und Genusse zugewandten Abendlande aufschloss. Dieser kühne abenteuersuchende Heldenjüngling, ein irrender Ritter im grossen Stile, erscheint, wie um Jahrhunderte zu früh gekommen, als eine vereinzelte, heterogene Gestalt in der alt-classischen Welt, von ihr nur angestaunt, nicht begriffen, in scharfem Gegensatze zu ihrem besonnenen, nur auf einen nächsten, meist sinnlichen Zweck gerichteten, politischen Treiben. Um so mehr musste aber das Leben dieses königlichen Jünglings, der, nur seiner zügellosen Phantasie und seinem phantastischen Vorwitze folgend, eine Welt eroberte, und selbst sein plötzlicher räthselhafter Tod an der Gränze des Mannesalters, wie er eben, um seinem abenteuerlichen Riesenwerke eine festere Gestaltung zu geben, zum Alltäglichen herabzusteigen sich gezwungen sah, den wundersüchtigen Orient und das romantisch gestimmte Abendland des Mittelalters ansprechen, deren Völker, durch die eben so abenteuerlichen und phantastischen Kreuzzüge von neuem mit einander in Berührung gekommen und mächtig aufgeregt, gleichsam von selbst durch die innere Aehnlichkeit beider Ereignisse auf diesen Stoff verfallen mussten, den sie auch, wie keinen anderen, begierig ergriffen, sich wechselweise mittheilten, und auf die mannichfachste Weise verarbeiteten. Daher glänzte längst schon Iskender in den Sagen der Inder, Aegypter, Perser und Araber, von den alexandrinischen Griechen wahrschein-

[1] Im dritten Bande der oft angeführten Sammlung von Sanchez; bei Schubert auszugsweise im zweiten Bande, S. 134 ff. — Eine Stelle aus diesem Gedichte, die Sanchez nicht anführt, steht auch in der „*Crónica de D. Pedro Niño Conde de Buelna por Gutierre Diez de Games. Madrid*, 1782, *p.* 221—222 (in Sanchez Ausg. *Copla* 46 *sq.*).

lich schon sehr frühzeitig gesammelt und weiter ausgebildet; daher waren die Thaten des in einen christlichen Volkshelden umgewandelten Alexanders einer der zuerst besungenen und allgemein verbreitetsten Gegenstände des occidentalischen Mittelalters, von Byzanz, der Brücke zwischen Morgen- und Abendland, ausgehend, und von den gelehrten und Volksdichtern aller romanisch-germanischen Stämme von Italien bis Island in der mittellateinischen und in allen Vulgarsprachen gefeiert.[1] Daher war die Geschichte Alexander's von Curtius schon früh eines der beliebtesten und gelesensten Werke der altclassischen Literatur im Mittelalter, und die *Alexandreis* des Walther von Chatillon wurde in den gelehrten Schulen jener Zeit vorzugsweise zum Unterrichte gebraucht, und den Gedichten Homer's, Virgil's und Lucan's nicht nur an die Seite gesetzt, sondern sogar vorgezogen (*Warton, Hist. of engl. Poetry. Lond.* 1824. 8. *Vol. I. p. CLXVIII — CLXIX* und 137). Daher wurde die Alexander-

[1] Ueber die ausserordentlich reiche Literatur der Alexander-Sagen findet man nun die nöthigen Nachweisungen in: Grässe, Die grossen Sagenkreise des Mittelalters (Dresden. 1842. 8. S. 435 ff.); und in dessen „*Trésor des livres rares et précieux etc.* (*Dresden*, 1858. 4. s. v. Alexander); — Dunlop, Geschichte der Prosadichtung; übers. v. Liebrecht. S. 183 ff., 482 ff., Anm. 245a — 250, S. 545.; — „Alexander, Gedicht des 12. Jahrh. vom Pfaffen Lamprecht, Urtext und Uebersetzung, nebst geschichtlichen und sprachlichen Erläuterungen, so wie der vollständigen Uebersetzung des Pseudo-Kallisthenes und umfassenden Auszügen aus den lateinischen, französischen, englischen, persischen und türkischen Alexanderliedern von Dr. Heinrich Weismann (Frankfurt a. M. 1850. 2 Bde. 8.); — „Die Alexander-Sage bei den Orientalen." Von Spiegel (Leipzig, 1851. 8. — S. Beiträge zur Alexander-Sage in der Zeitschrift der deutsch-morgenländischen Gesellschaft, Bd. 9, Heft 4); — Goedeke, Deutsche Dichtung im Mittelalter (Hannover, 1854. 8. S. 873 ff.); — Jonckbloet, *Geschiedenis der middennederlandsche Dichtkunst* (Amsterdam, 1852. 8. Thl. II. S. 400 ff.); — *Floire et Blanceflor .... publ. p.* Édélestand Du Méril (Paris, 1856. 12. *pag. CXVI — CXVIII.*); — „*Recherches sur les hist. fabuleuses d'Al.-le-Gr.*", *in Mélanges d'hist. litt. de Guill. Favre*" (*Genève*, 1856. *Vol. II.*). Zu den in diesen Werken gegebenen Nachweisungen kommen in jüngster Zeit noch nachzutragen: „Altromanisches Fragment eines Alexander-Romans", in Heyse's Romanische *Inedita* auf italienischen Bibliotheken (Berlin, 1856. 8. S. 1 ff.); — „Ueber die Quelle des deutschen Alexanderliedes, von Alfr. Rochat (in Pfeiffer's *Germania*, Jahrg. I. Heft 3. S. 273 ff.); — *Légende d'Alexandre-le-Grand au XII. siècle, d'après les manuscrits de la bibl. nat. par le comte de* Villedeuil (Paris, 1853. 12.); — *Konung Alexander I. Udg. af Svenska Fornskrift-Sällskapet* (Stockholm, 1856. 8.).

Sage ja nie vergessen, wenn die Dichter die zu ihrer Zeit berühmtesten Erzählungen gelegentlich anführten (eben da, p. 126 — 127), so dass Chaucer gewiss mit Recht sagen konnte:

Alisaundres storie is so commune,
That everie wight that hath discrecioune
Hath herde somewhat or al of his fortune.

Desshalb ist denn auch unsere spanische Alexandreis, abgesehen von ihrem inneren, poetischen Werthe, schon in so ferne merkwürdig, als sie als ein Glied dieser Asien und Europa umfassenden Sagenkette erscheint, und sich in ihr zeigt, wie sich das allen Gemeinsame in der Besonderheit der nationalen Eigenthümlichkeit abspiegelte. Bouterwek hatte daher Unrecht und den rechten Standpunct, von dem aus auch insbesondere die Literatur des Mittelalters nur in ihrem universellen Zusammenhang überschaut, sich im Einzelnen richtig auffassen lässt, verfehlt, wenn er in dem vorliegenden Gedichte nichts, als die geistlose Reimerei eines müssigen Klosterbruders sah. Sanchez (dessen Urtheil die spanischen Uebersetzer Bouterwek's, ohne eigene, neue Ansichten, in ihren Noten abschrieben) und Schubert haben es zwar richtiger gewürdigt, aber auch nur als eine vereinzelte Erscheinung und ohne Rücksicht auf die früheren und späteren Bearbeitungen desselben Stoffes. Ich halte daher die Untersuchung über dieses Gedicht keineswegs für abgeschlossen, und will hier wenigstens einige Beiträge hiezu liefern. Was zuerst den Verfasser und die Zeit der Abfassung dieser Alexandreis betrifft, so hat sie nach Sanchez Meinung der Weltgeistliche Joan Lorenzo Segura de Astorga, und zwar ungefähr in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts gedichtet. Die erstere Behauptung, die sich auf Copla 1662 und auf die Schlussstrophe des Gedichtes gründet, ist sehr wahrscheinlich.[1]

---

[1] Doch hält **Amador de los Rios** in der seiner Ausgabe der Werke des Marques de Santillana (Madrid, 1852. 8.) beigefügten *Tabla alfabética de los autores etc.* (*pag.* 614, s. v. **Gaufredo**) den **Jofre Garcia de Loaysa**, *arcediano de Toledo*, der unter den Königen Ferdinand III. und Alfons X. von Castilien gelebt und eine „*Chrónica de España*" in castilischer Sprache geschrieben hat, auch für den Verfasser des *Poema de Alejandro*, wovon er die Originalhandschrift aus der Bibliothek des *Marques de Santillana* stammend und jetzt in der seines Nachkommen, des Herzogs von Osuna, selbst einge-

Ueber die Zeit der Abfassung aber findet sich in dem Gedichte selbst keine bestimmte Angabe.[1] Die Vermuthungen die sich aus Sprache und Schrift schöpfen lassen, sind doch immer nur approximativ;[2] es bleibt daher bei dem gänzlichen Mangel anderweitiger Nachrichten über den Verfasser nur der Weg der Conjectur offen, den Sanchez (l. c., p. XVII — XIX) auch eingeschlagen hat. Da muss ich aber gestehen, dass mich seine Gründe nicht ganz befriedigt haben, denn die Worte (*cabrones*; — *pepion*), worauf er so viel Gewicht legt, könnten von dem Dichter wohl nur des Reimes wegen gewählt worden sein; wenigstens dürften diese, so wie die übrigen von ihm beigebrachten Gründe eine andere Conjectur nicht ganz verwerflich machen, die ich aufzustellen wage, ohne mir anzumassen, sie für mehr als eine blosse Vermuthung zu geben. Der Dichter erzählt nämlich (Copla 2352 — 2360), dass, als Alexander den höchsten Gipfel des Ruhmes durch Bezwingung von ganz Asien erreicht hatte, auch alle Völker Afrikas und Europas Abgesandte nach Babylon sandten, um ihm Zeichen ihrer freiwilligen Unterwerfung zu überbringen. Von diesen führt er aber, da sie alle aufzuzählen zu weitläufig sein würde, nur Marokko, Spanien, Frankreich, Deutschland und Sicilien namentlich an, d. h. die ihm, als Spanier, die nächsten oder merkwürdigsten waren. Bedeutungsvoll erscheint darunter Sicilien, noch bedeutender durch die Art, wie der Dichter von dessen Könige spricht:

„*El Sennor de Cecilia*[3] *que Dios lo bendiga.*“

---

sehen hat; behält sich aber vor, die Gründe dieser Annahme in seiner *Historia critica de la lit. esp.* zu entwickeln.

[1] Die einzige Copla 1637 scheint ein Datum der Art zu enthalten: allein die dort angegebenen Zahlen nach Jahren der Welt geben auf keine Art durch chronologische Combination ein einigermassen wahrscheinliches Resultat, so dass auch Sanchez hier in der Handschrift, der einzigen die er benützen konnte, Schreibfehler vermuthet.

[2] So nimmt Capmany (*l. c., Tom. I, p.* 11) eine eben so gewichtige Autorität, als Sanchez in dieser Beziehung, aus Gründen der Sprache ein höheres Alter des Gedichtes an. — Uebrigens ist das Gedicht auch merkwürdig als das einzige alte Denkmal von grösserem Umfang in leonesischer Mundart (vgl. Diez, Grammatik der roman. Sprachen. Thl. I. 2. Ausg. S. 100).

[3] Zwar ist auch Copla 1750 von einem „*regno de Cecilia*“ die Rede, doch ist da, trotz der gräulich verwirrten geographischen Ansichten, offenbar

Ist es wohl glaublich, dass der Dichter so Friedrich's II. (bis 1250) oder der Nachfolger desselben aus dem hohenstauffischen Hause (bis 1266) erwähnt haben würde, da man sich den Ersteren immer vorzugsweise als deutschen Kaiser dachte, die Letzteren aber mehr als Usurpatoren betrachtete? Sollte er wohl des allgemein verhassten Karl's von Anjou (bis 1282) mit einem so frommen Wunsche gedacht haben? — Ist es nicht wahrscheinlicher, dass er „Gottes Segen" über einen der Herrscher aus dem erst neuerlich gewählten Hause von Aragon (seit 1282), für einen spanischen Prinzen ganz besonders angerufen, und Sicilien, als nun enger mit Spanien verbunden, gerade desshalb ausgezeichnet habe? — Wenn ich nicht zu viel Absichtlichkeit in diese Stelle gelegt habe, so müsste man daher das Ende des dreizehnten Jahrhunderts als die Zeit der Abfassung dieses Gedichtes annehmen.[1]

Was die andere Frage betrifft, in wie ferne das vorliegende Gedicht auf Originalität Anspruch machen dürfe, so ist vorläufig zu bemerken, dass bekanntlich bei den Dichtern des Mittelalters von einer Uebersetzung im eigentlichen Sinne ohnehin keine Rede sein könne;[2] es frägt sich daher nur, ob es sich in Plan und Ausführung an eine der früheren oder gleichzeitigen

---

Scythien gemeint, wie es auch an der Stelle des Walter v. Chatillon, die unserem Dichter zum Vorbilde diente, richtig genannt wird, welches, wenn Sanchez recht gelesen hat, durch die Nachlässigkeit des spanischen Dichters oder die Unwissenheit seines Copisten in „*Cecilia*" verstümmelt wurde. Dieses konnte aber hier, als ein bereits völlig unterjochtes Land, nicht erwähnt werden; vielmehr geht aus dem ganzen Zusammenhange unbezweifelt hervor, dass hier unter „*Cecilia*" Sicilien verstanden werden müsse, das auch sonst im Altspanischen gewöhnlich so geschrieben wurde.

[1] Es braucht kaum erwähnt zu werden, dass der gewaltige Anachronismus nicht als Gegenargument angeführt werden kann, da es eine allgemein bekannte Sache ist, dass die Dichter des Mittelalters häufig Beziehungen auf ihnen gleichzeitige Ereignisse den Darstellungen aus dem fernsten Alterthume verwebten. — Der Einwurf aus Gründen der Sprache wäre gewichtiger, wenn wir aus diesen Zeiten für den Unterschied von Jahrzehenden, die Verschiedenheit der Dialekte und des durch Stoff und individuellen Standpunct bedingten Ausdrucks nur mehr sichere Anhaltspuncte hätten! Vgl. die von Clarus, I. 274, gegen meine Vermuthung vorgebrachten Gründe.

[2] Vgl. Benecke's Vorrede zu seiner Ausgabe des Wigalois (Berlin, 1819), S. XVII—XVIII.

Dichtungen von Alexander so enge anschliesse, dass es als eine Nachbildung derselben angesehen werden müsste? — Man kann füglich die Dichtungen dieses Kreises in zwei Classen bringen; die eine die man die occidentalische nennen könnte, ist enthaltsamer im Erdichten, und sucht das an sich Romanhafte nicht noch durch die monströsesten Wundergebilde zu steigern. Sie hält sich mehr an altclassische Vorbilder, und Curtius ist ihre Hauptquelle. Als den Repräsentanten dieser Classe kann man Walther von Chatillon ansehen; ihm folgten z. B. Ulrich von Eschenbach, Jakob van Maerlant, die isländische *Alexandri Magni Saga* in Prosa u. s. w. Die andere Classe, die ihrer Sucht wegen, das Wunderbare und Ausserordentliche bei jeder Gelegenheit einzuweben, mit Recht die orientalische heissen kann, verräth eben dadurch ihren östlichen (ägyptisch-persischen) Ursprung, wiewohl für die abendländischen Dichtungen zunächst der sogenannte Pseudo-Kallisthenes oder dessen lateinischer Paraphrast, Julius Valerius, die Hauptquellen sind. Zu dieser Classe gehören Qualichino d'Arezzo, unter den Deutschen Rudolf von Montfort und Seifrit, und die meisten französischen Dichter, denen wiederum die Engländer, unter den Deutschen Lamprecht, und die Verfasser der prosaischen Romane Alexander's folgten. Auch der Dichter des „*Poema de Alejandro*" gehört unbezweifelt der letzteren Classe an; denn obwohl er mehrmals, und immer mit besonderer Achtung, Walther von Chatillon (den er Galter, auch Galente [Copla 225] und Galant [Copla 1452] nennt, wenn dieses nicht vielmehr eine Verstümmlung des Abschreibers ist) als seinen Gewährsmann anführt, ja sogar einmal einen Vers desselben in der Originalsprache (Copla 1639), obschon sehr entstellt, aufnimmt, und ihn sichtbar an vielen Stellen zum Vorbilde hatte, so hat doch Sanchez (*l. c., p. XXII—XXIV*) bereits gezeigt, dass er in Anordnung und Ausführung bedeutend von ihm abweiche, so dass er in Rücksicht desselben für original gelten kann. Also nur unter den Dichtern der andern Classe der er, wie gesagt, seinem ganzen Charakter nach angehört, wäre das Muster seiner Nachahmung zu suchen. Auch bestätigen mehrere Stellen unläugbar die Vermuthung, dass er ein französisches Gedicht, und namentlich die Alexandreis des Lambert Li-Tors und Alexandre de Paris oder de Bernay, benützt

habe[1]; doch ergiebt sich bei genauerer Vergleichung beider Gedichte (das französische ist nun in der Bibliothek des Stuttgart. Vereins erschienen: *Li Romans d'Alexandre par Lambert li Tors et Alexandre de Bernay; p. p.* Henri Michelant. 1846. 8.), dass, wenn auch das spanische mehrere Züge unbezweifelt aus dem französischen aufgenommen hat, ersteres sowohl in der Stellung der Begebenheiten, als in vielen Einzelnheiten so sehr von letzterem sich unterscheide, dass es im Ganzen durchaus für keine Nachahmung desselben gelten könne. Noch weniger ist diess der Fall mit den anderen französischen Gedichten, so weit sie mir bekannt geworden sind. So hat z. B. die Alexandreis des Alberich von Besançon, die man (bis auf das Bruchstück bei Heyse) freilich nur nach Lamprecht's Bearbeitung kennt, einen wesentlich anderen Gang und ein ganz anderes Ende. So nimmt im Thomas von Kent („*Li Roumans de tote Chevalerie*". — S. *Notices et Extraits, Tom. V, p.* 121 *sqq.*) die fabelhafte Geschichte von Alexander's eigentlichem Vater, dem ägyptischen Könige Nectanebus, und das Abenteuer im Tempel des Jupiter Ammon eine sehr bedeutende Stelle ein, wovon erstere unser Spanier nur mit ein paar Worten (Copla 19—20) als eine schamlose Verleumdung abfertigt, letzteres ganz anders und auf eine ihm ganz eigenthümliche Weise erzählt (Copla 1118—1135)[2]. Die übri-

---

[1] So spricht besonders für diese Behauptung die Stelle (Copla 291—297), in welcher Alexander gleich nach der Landung seines Heeres in Asien auf den Rath des Clitus und Tholomeus zwölf seiner ersten Vasallen zu Pairs ernennt (merkwürdig sind hier die Worte: „*Una cosa de nuevo querriemos que feciesses*"). Doch setzt in dem oben angeführten französischen Gedichte Alexander auf den Rath des Aristoteles noch vor seinem Kriegszuge gegen den König Nicolas schon die zwölf Pairs ein, deren Namen auch im spanischen Gedichte anders angegeben sind. Man sieht schon aus diesem Beispiele, dass, wenn auch der Spanier offenbar hier die Franzosen nachahmte, er doch durch eine andere Anordnung und einige kleine Veränderungen diese Nachahmung zu verbergen suchte. Oft stimmt er aber wörtlich mit ihnen überein.

[2] Unser Dichter scheint diese ganze Sage, so wie Walther von Chatillon und Lambert Li-Tors, geflissentlich nur leise berührt zu haben, um den Ruhm seines Helden durch eine uneheliche Abstammung nicht zu beflecken. Der Spanier hält ja vor allem auf Reinheit des Blutes. Die meisten übrigen Dichter die diesen Stoff behandelten, dachten weniger zart und weniger christlich über diesen Punct, woran ihre orientalisch-byzantinischen Quellen natürlich noch weniger Anstoss nahmen. Dass aber unserem Dichter diese

gen mir bekannten französischen Gedichte sind aber entweder jünger als das spanische, oder haben ganz andere Begebenheiten zum Gegenstande, die nur eine Fortsetzung des Alexander-Lebens bilden (z. B. *le Testament d'Alexandre; la Vengeance d'Alexandre etc.*). Es könnte daher nur noch die Frage sein, ob nicht die Alexandreis des Qualichino di Arezzo (bl. 1236) [1] oder vielleicht die Quellen selbst, der Pseudo-Kallisthenes und Julius Valerius oder deren Epitomatoren, unserem Spanier zum Vorbilde dienten? Aber hierauf kann man noch bestimmter mit Nein antworten. Denn trotz dem, dass in der Hauptsache und in vielen Einzelnheiten das spanische so wie alle übrigen Alexander-Gedichte des Abendlandes mit diesen, als ihren gemeinschaftlichen Quellen, sehr natürlich zusammentreffen, ja zusammentreffen müssen, so ist doch gerade in dem, worin in einem solchen Falle wie hier, wo der Stoff als ein Gegebenes, durch Tradition Fortgepflanztes und Ueberkommenes bereits vorlag, noch allein die Originalität zu suchen ist, nämlich in der eigenthümlichen Auffassung und Anordnung des Stoffes oder in der Auswahl und dem Zusatze selbsterfundener Einzelnheiten, der Unterschied zwischen dem spanischen Gedichte und den griechisch-lateinischen Quellen so gross, dass an ein engeres Anschliessen an diese und somit an eine eigentliche Nachahmung derselben in dem hier allein gültigen Sinne nicht gedacht werden kann.

Es ergab sich mir daher als das Resultat dieser vergleichenden Untersuchung, dass der Verfasser des „*Poema de Alejandro*" zunächst und unmittelbar aus dem denselben Gegenstand behandelnden lateinischen Gedichte des Walther von Chatillon und dem französischen des Lambert Li-Tors und Alexandre de Paris seinen Stoff und viele Einzelnheiten ent-

---

Sage nicht unbekannt war, geht eben aus seinen Andeutungen hervor. Ueberhaupt zeichnet er sich vor den Uebrigen durch Reinheit des sittlichen Gefühls aus; so behandelt er z. B. das anstössige Abenteuer mit der Amazonenkönigin Calectrix (Copla 1699 *sg.* — bei Walther Thalestris nach Curtius) mit vieler Zartheit, und übergeht das mit den Waldmädchen (*Histoire litt. de la France, Tom. XV, p.* 173—174) ganz mit Stillschweigen.

[1] Die Alexandreis dieses Dichters folgt grossentheils dem Julius Valerius, oder vielmehr der späteren lateinischen Bearbeitung desselben, dem „*Liber Alexandri magni*".

lebnt habe, ja, dass es unverkennbar sei, und sich bestimmt nachweisen lasse, an welchen Stellen er dem Einen oder dem Anderen gefolgt sei; dass er ausser diesen auch einige Züge aus anderen Dichtungen dieses Cyclus oder aus der mündlich fortgepflanzten Sage aufgenommen habe [1]; dass er aber sowohl in der Auffassung und Anordnung des Ganzen, als in der Ausführung und geschickten Verbindung des Einzelnen und durch Zusätze von eigener Erfindung so viel Eigenthümlichkeit gezeigt habe, dass man ihm Originalität, in sofern hier überhaupt noch die Rede davon sein kann, nicht absprechen könne.

Unter den unserem Dichter eigenthümlichen Zusätzen die ich in keiner anderen Alexandreis fand, ist z. B. bemerkenswerth die lange Episode (Copla 317—717), in welcher Alexander seinen Gefährten die ganze Geschichte des trojanischen Krieges erzählt; bekanntlich ein ebenfalls sehr beliebter Gegen-

---

[1] Zwar führt er selbst, wie ich schon oben bemerkt habe, nur Walther v. Chatillon als eine seiner Quellen namentlich an; denn sich als Nachfolger eines damals so berühmten lateinischen Dichters bekennen, konnte seiner Erzählung nur mehr Glaubwürdigkeit und Gewicht verleihen, ohne seinem Ruhme Eintrag zu thun. Doch bemerkt er ebenfalls ausdrücklich, dass er auch anderen Quellen gefolgt sei; so sagt er z. B. (Copla 1935—1936), dass er den zweiten Kampf des Alexander mit Porus und die vielen wundervollen Begebenheiten dieses Kriegszuges beschreiben wolle, obwohl Walther davon schweige. So beginnt er die Erzählung von Alexander's berühmter Taucherfahrt mit folgender merkwürdigen und naiven Aeusserung (Copla 2141):

Unas facianas suelen las gentes retraer,
Non yaz en escrito é es grave de creer:
Si es verdat ó non, yo non he y que veer;
Pero no lo quiero en olvido poner.

Hier scheint er sich ausdrücklich auf mündliche Volkssagen zu beziehen, wiewohl diese Sage einige der oben angeführten griechischen und lateinischen Bearbeitungen und die meisten übrigen Dichter, namentlich auch Alexandre de Paris, aufgenommen haben. So kann er sich nicht versagen, bevor er das Ende seines Helden erzählt, wenigstens noch einige von den ausserordentlichen Abenteuern die Alexander bestand, z. B. das mit dem Vogel „*Fenis*“, das mit den wahrsagenden Bäumen, die Luftfahrt mit den Greifen u. s. w. aufzunehmen, „wie er sie in Schriften vorfand“ („*que escritas fallamos.*“ Copla 2305—2306), „wenn auch alle zu berichten, zu weit führen würde.“ Aber von alledem kömmt nichts bei Walther vor, wohl aber bei Alexandre de Paris und allen jenen Dichtern die den orientalischen Sagen folgten.

stand der Dichter des Mittelalters, und ganz im Geiste und Costüme dieser Zeiten vorgetragen, wiewohl „*Omero*“ als Gewährsmann angeführt wird. Ferner die ebenfalls dem Wunderglauben des Mittelalters ganz gemässe Beschreibung der Edelsteine in der Umgegend von Babylon (Copla 1307—1330), und ihrer mystisch-symbolischen Eigenschaften und Kräfte (man vergl. damit Büsching's Aufsatz im Museum f. altd. Lit. und Kunst, Bd. II. S. 52 ff. und Eraclius herausgegeben von Massmann; Quedlinburg, 1842. 8. S. 468—473. Nachtrag); wie denn unser Dichter überhaupt keine Gelegenheit vorbeigehen lässt, seine gelehrten Kenntnisse in der Geographie, Geschichte, Mythologie, Astronomie, Naturgeschichte u. s. w. anzubringen, und sich nicht nur öfters auf die Bibel, sondern auch auf die classischen Schriftsteller des Alterthums (z. B. ausser auf „*Omero*“ auch auf „*Oracio*“ in der Copla 1712, auf Ovid, ohne ihn jedoch zu nennen, in der Copla 2226 u. s. w.) beruft. Daher sagt er mit Selbstgefühl gleich im Eingange seines Gedichts (Copla 2):

Mester trago fremoso, non es de ioglaria,
Mester es sen peccado, ca es de clerecia.

Merkwürdig ist auch die in dieser spanischen Alexandreis umständlicher behandelte Erzählung (Copla 1937—1954), wie Alexander zu den caspischen Engpässen kömmt, und dort in einem Bergkessel, der nur einen einzigen engen Ein- und Ausgang hatte, das zahlreiche Volk der Juden fand, von welchem der Dichter, als ächter Spanier, zwar mit vieler Verachtung spricht, aber doch nicht ganz unwahr und launig es also schildert:

Omes son astrosos de flacos corazones,
Non valen pora armas quanto sennos cabrones,
Dastrosa mantenencia, son astrosos varones,
Cobdician dineruelos mas que gato polmones.

Als Alexander nun die Schicksale dieses Volkes erfährt, und dass der Ueberrest desselben, der dem Tode und der Gefangenschaft entrann, auf Gottes Befehl wegen Treulosigkeit gegen dessen Gebote, in diese unzugängliche Bergschlucht eingesperrt und verbannt wurde, findet er dieses Urtheil höchst gerecht, und wünscht, dass die Juden bis an das Ende der Welt da verbleiben müssten. Um auch das Seinige zur Erfüllung dieses Wunsches beizutragen, befiehlt er, den einzigen Zugang mit Mörtel (*arga-*

massa) zu verschliessen. Doch, selbst an der Dauer eines von Menschenhänden aufgeführten Werkes zweifelnd, ruft er Gottes Beistand an. Gott erhört seine Bitte, obwohl er nur ein Heide war:

Movioronse las pennas cada una de su partida,
Soldaronse en medio, fue presa la exida.

Da bleiben sie nun eingesperrt bis an das Ende der Welt; dann aber werden sie losbrechen, und die ganze Welt in Angst versetzen[1]. Wie hier der Dichter diese Sage auf die ihm, als Spanier, besonders nahe liegenden Juden bezog, so erwähnt er überall, wo von Afrika die Rede ist, vorzugsweise Marokko, und vergisst auch nicht, sein Vaterland mit dem Helden seines Gedichtes in Verbindung zu bringen, wie z. B. Alexander's Vorhaben, auch Spanien zu erobern (Copla 2298), und die mit naivem Nationalstolz vorgebrachte Entscheidung Alexander's, dass unter allen Völkern der Erde die Spanier das tüchtigste seien (Copla 2445):

Quando vieno en cabo terminó su sciencia,
Que eran Espannoles de meior contenencia.

Sonst habe ich aber, wie gesagt, keine Beziehungen auf die politische Zeitgeschichte des Dichters gefunden, wie z. B. in den französischen Gedichten und selbst in dem des Walther v. Chatillon; wohl aber einige Stellen die einen merkwürdigen Beitrag zur localen Sittengeschichte liefern; wie z. B. den satyrischen Ausfall des Dichters auf die den verschiedenen Ständen

---

[1] In den morgenländischen Sagen von Iskender findet sich eine ähnliche, nur dass hier die Stelle der Juden das Volk Gog und Magog vertritt (s. v. Hammer's Rosenöl, Thl. I, S. 287—291). — Doch findet sich eine sehr verworrene und fast unverständliche Anspielung auf diese Sage auch in dem „*Liber Alexandri magni*" (Strassburg, 1494. Fol. Bl. f 2 *recto*) und in dem italienischen prosaischen Roman Alexander's (Venedig, 1477. 4. Bl. l 2 *verso*); bei Seifrit und Qualichino aber wird diese Sage ebenfalls umständlicher erwähnt, wiewohl der Juden nur nebenher als Stammverwandter des Volkes Gog und Magog gedacht wird. Eben so bezieht der Verfasser der englischen Alexandreis diese Sage nur auf die Völker „Magogas, Gogas, Taracountes" und andere erdichtete barbarische Nationen, ohne der Juden zu erwähnen, und bringt ihre Bezwingung mit einer anderen, ihm eigenthümlichen Sage in Verbindung (s. Weber, *Romanc. Vol. I, p.* 248—259; und die Anmerkung, *Vol. III, p.* 321—327, die weitere Nachweisung über die verschiedenen Behandlungen dieser Sage enthält).

eigenthümlichen Laster und Verkehrtheiten, worin er mit wahrem Humor seinen eigenen Stand (den geistlichen) eben so scharf züchtigt, als die übrigen (Copla 1655—1669). Ueberhaupt zeigt unser Dichter, abgesehen von einigen, in den Ansichten seiner Zeit begründeten irrigen Begriffen, ein gesundes Urtheil und eine tüchtige moralische Gesinnung, die er oft sehr naiv ausspricht[1].

Betrachtet man nun noch das „*Poema de Alejandro*“ im Verhältniss zu den vorher erwähnten poetischen Schöpfungen der spanischen Literatur insbesondere, so hat es allerdings nicht jene grossartige Natürlichkeit, tief ergreifende, innere Wahrheit und Nationalität, wie das „*Poema del Cid*“; jene fromme, rührende Einfalt die nur aus der Tiefe eines gläubig sich hingebenden Gemüthes hervorgehen konnte, wie die Legenden des Gonzalo de Berceo; aber es ist nicht minder merkwürdig, durch den allen Nationen jener Zeiten gemeinsamen Geist der Chevalerie in besonderer, nationaler Nüancierung, durch die romantische Auffassung und Färbung eines das ganze Mittelalter mächtig erregenden Gegenstandes und die eigenthümliche Behandlung desselben vom localen Standpunct aus. Erscheint im Cid vorzugsweise der Spanier als solcher, so spricht sich in Gonzalo de Berceo der Spanier als römisch-katholischer Christ und im „*Poema de Alejandro*“ als Glied der abenteuerlich-romantischen Ritterschaft aus; das ist aber auch überhaupt der dreifache Entwicklungsgang des früheren Mittelalters: Volks-, Kirch- und Ritterthum, und die Poesie nur die geistige Abspiegelung desselben. Ein Repräsentant der letzten Richtung, als des dritten, wesentlichen Theils des gothischen Spitzbogens, musste daher nothwendigerweise auch in der spanischen Literatur sich einfinden, und der Alexandreis als solchem gebührt desshalb allein schon eine bedeutende Stelle in derselben. Ueberdiess hat sie auch einen wissenschaftlichen Werth; denn da der Verfasser derselben ein für seine Zeit gewiss sehr gelehrter Mann war, und seine Kenntnisse, wie wir oben gesehen, bei jeder Gelegenheit anbringt, so giebt sein Gedicht beachtenswerthe Aufschlüsse über den Zustand

---

[1] Vgl. die Beurtheilung und Uebersicht des Inhalts dieser Alexandreis bei Clarus, I. S. 271 ff.

der Wissenschaften überhaupt und in Spanien insbesondere im dreizehnten Jahrhundert[1].

Habe ich bisher diese von Bouterwek, seinen Uebersetzern und Nachbetern gänzlich übersehenen, von Anderen nur obenhin berührten Verhältnisse des „*Poema de Alejandro*“ zur übrigen Literatur des Mittelalters und Spaniens eben desshalb ausführlicher besprechen müssen, so kann ich mir die Beurtheilung desselben in Beziehung auf seinen poetischen Werth an und für sich, Sprache und metrischen Bau ersparen, da den ersteren Punct Schubert (*l. c.*, S. 135—142) hinlänglich erörtert und richtig gewürdigt hat, die beiden letzteren aber theils von Sanchez (*l. c., p. XXXIII—XXXVIII*) bereits erschöpfend behandelt worden sind, theils ich dasselbe was ich in dieser Beziehung bei Gonzalo de Berceo bemerkte, hier nur wiederholen müsste[2]. Hingegen kann ich noch eine andere merkwürdige Eigenthümlichkeit dieser Alexandreis nicht mit Stillschweigen übergehen. Ich meine die beiden Trostbriefe des sterbenden Alexander an seine Mutter Olympias, die in der Handschrift zwischen Copla 2468 und 2469 eingeschaltet sind, die aber Sanchez, da sie in Prosa geschrieben sind, hinter dem Gedichte abdrucken liess. Diese Briefe sind nicht nur als eines der wenigen Denkmale spanischer Prosa aus so früher Zeit höchst merkwürdig, sie zeichnen sich auch durch Adel der Gesinnung, erhabene, treffende Bilder und durch Kraft und Zierlichkeit der Sprache sehr vortheilhaft aus. Sie allein wären hinreichend, den Beweis zu liefern, dass es Juan Lorenzo nicht

---

[1] Daher sagt Quintana (*l. c., p. XX*) mit Recht, indem er unsern Dichter mit Gonzalo de Berceo vergleicht: „*Juan Lorenzo al contrario, se eleva mas con su asunto, y manifiesta una instruccion tan extensa en historia, mitologia y filosofía moral, que hace de su obra la mas importante de cuantas se escribieron en aquella época.*“

[1] Es ist kaum nöthig, zu bemerken, dass die Alexandriner ihren Namen weder von dieser spanischen Alexandreis insbesondere, noch von dem französischen Dichter Alexandre de Paris bekamen, wie Einige wollen; wohl aber lässt sich mit Zuversicht behaupten, dass sie ihn von ihrer Anwendung in den weitverbreiteten und vor allen berühmten Alexander-Gedichten überhaupt erhielten, obgleich diese Versart schon in älteren, epischen Gedichten (z. B. im „*Roman du Rou*“ des Robert Wace, 1159) vorkömmt (vgl. *Hist. litt. de la France; Tom. XV, p.* 126—127, und Wackernagel, altfranzös. Lieder u. Leiche. Basel, 1846. 8. S. 177).

an poetischer Auffassungs- und Darstellungsgabe fehlte, und ihm eine bleibende Stelle in der spanischen Literatur zu sichern. Damit man sich selbst überzeuge, dass man bei dieser Behauptung nichts wage, so mögen zur Probe ein paar Stellen aus dem zweiten dieser, von Bouterwek ganz unbeachteten Briefe hier stehen:

„*Madre, oit la mi carta, é pensat de lo que hy á, é esforciatvos con el bon conorte é la bona sofrencia, é non semeiedes á las mugieres en flaqueza nin en miedo que an por las cosas que lles vienen, assi como non semeia vostro fijo á los omes en sus mannas, é en muchas de sus faciendas: y madre, se fallastes en este mundo algun regnado que fue ficado en algun estado durable? Non veedes que los arboles verdes é fremosos que facen muchas foias é espessas é lievan mucho fruto, en poco tiempo quebrantanse sus ramos, é caense sus fojas é sus frutos? Madre, non veedes las yerbas verdes é floridas que amanecen verdes é anochecen secas? Madre, non veedes la luna que quando ella es mas complida é mas luciente, estonce le vien el eclipsis? Madre, non veedes las estrellas que las encubre la lobregura, é non veedes las llamas de los fuegos lucientes é ascondidos que tan aína se amatan? . . . . . . Madre, se alguno por derecho oviesse de llorar, pues llorase el cielo por sus estrellas, é los mares por sus pescados, é el aer por sus aves, é las tierras por sus yerbas, é por quanto en ella ha; é llorase ome por sí, que es mortal, é que es muerte, é que mengua su tiempo cada dia, é cada ora. Mas porque ha ome de llorar por pérdida? Fascas que era seguro que antes que la perdiesse de lo non perder, é vinol cosa porque non cuidasse*“[1].

[1] Der zweite dieser Briefe ist auch in *Capmany. Teatro histórico-critico de la Elocuencia esp.* (*Tom. I. p.* 18—19) und in den Zusätzen der spanischen Uebersetzung Bouterwek's ganz abgedruckt. — Merkwürdig ist auch, dass wohl in dem Iskendername Alexander ähnliche Schreiben, ja selbst mit ähnlichen Gedanken und Worten, an seine Mutter kurz vor seinem Tode richtet (s. v. Hammer's Rosenöl, Thl. I. S. 286—287); während dieser Umstand in keinem der mir bekannten abendländischen Alexander-Gedichte, ausser diesem spanischen, vorkömmt. Auch in des Abulfaradsch „Geschichte der Dynastien" wird dieser Trostschreiben des sterbenden Alexander's an seine Mutter ausdrücklich gedacht, und derselbe Rath, den hier Alexander seiner Mutter ertheilt, um sie zu trösten (nämlich ein grosses Gastmahl zu veranstalten, dem aber nur vollkommen Glückliche beiwohnen dürfen), wird mit demselben Erfolge (dass sich Niemand einfindet) auch bei unserem

Vielleicht von demselben Verfasser, wenigstens unbezweifelt zu demselben Kreise gehörig ist das Gedicht, welches der Marquis von Santillana in seinem berühmten Briefe unter dem Titel: „*Los Votos del Pavon*“ anführt[1]. Denn auch im Französischen bildet ein gleichnamiges Gedicht (*Le Voeux du Paon*) mit seinen Zweigen (*branches*) eine Fortsetzung der Alexandreis[2], und der Marquis von Santillana nennt das spanische ebenfalls unmittelbar nach dem „*Poema de Alejandro*“. Dieses ist aber auch alles was wir davon wissen; das Gedicht selbst ist bisher noch nicht aufgefunden worden. Nur ist hier der Schluss um so gültiger, dass es eine Nachahmung des gleichnamigen französischen sei, da sich in den griechisch-lateinischen Bearbeitungen keine ähnliche Fortsetzung findet[3].

Betrachten wir nun die spanische Kunstpoesie am Schlusse ihres ersten Jahrhunderts (d. i. nach den bisher erwähnten, auf uns gekommenen Denkmälern derselben von der Mitte des zwölften bis in die zweite Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts), so stellt sich uns auch diese, im gleichen Entwicklungsgange mit allen übrigen abendländischen Literaturen im Mittelalter, bereits in einer dreifachen epischen Richtung dar. Diese, wie ich glaube, durch die bisherige Darstellung hinlänglich erwiesene Thatsache widerlegt von selbst Bouterwek's Behauptung: „dass eine documentierte Geschichte der spanischen Poesie noch immer am schicklichsten mit der Erwähnung der literarischen Verdienste des Königs Alfons X. oder des Weisen anfange.“ Denn es würde auf diese Weise die spanische Literatur von vorn herein in ein falsches Licht gestellt, und ein wesentlicher Abschnitt, ja die Grundlage ihres Entwicklungsganges, wozu es, wie wir gesehen haben, keineswegs an Documenten fehlt, unverant-

Dichter am Ende des ersten Schreibens erwähnt (s. *Abul-Pharajius, Hist. Dynastiarum . . . ed. Ed. Pocock, Oxoniae*, 1663. 4. p. 62 der latein. Uebers.). Deutet dieses nicht vielleicht auf unmittelbare Benützung orientalischer Quellen?

[1] *Sanchez, l. c., Tom. I, p. LVII* und 99—100.

[2] S. *Catalogue de la Vallière, Tom. II, p.* 161—164; — und „*Notices et Extraits, Tom. V, p.* 118.

[3] Ich fand ausser diesem spanischen und dem von Weber angeführten schottischen Gedichte, das dieser ebenfalls für eine Nachahmung eines französischen hält, in keiner anderen neu-europäischen Sprache eine Bearbeitung dieses Gegenstandes auch nur dem Namen nach erwähnt.

wortlich übersprungen werden, und wir würden daher ohne Noth gegen alle Natur und Analogie, also gewiss nicht am schicklichsten, ihre Geschichte mit einem Zeitraume beginnen, in dem sie bereits in ihr zweites Stadium, das lyrisch-didaktische, eingetreten war. Dieser Wendepunct, oder vielmehr das Hinzukommen dieser neuen Richtung aber wird allerdings am schicklichsten durch Alfons X. bezeichnet. Allgemein bekannt, hinlänglich gewürdigt und wiederholt dargestellt sind die grossen Verdienste dieses königlichen Gelehrten um die Literatur seines Vaterlandes; mit vielem Fleisse wurden von spanischen und ausländischen Literatoren seine zahlreichen eigenen oder doch auf seinen Befehl und unter seiner Leitung und Mitwirkung entstandenen Werke verzeichnet[1]; ich kann mich daher hier auf die Erwähnung seines unmittelbaren Einflusses auf die Entwicklung der spanischen Kunstpoesie beschränken.

Alfons versuchte sich nämlich auch als Dichter im Lyrischen und Didaktischen. Damals war aber für den lyrischen Ausdruck die castilische Sprache fast noch ganz ungebildet, denn was in dieser Beziehung die Volkspoesie geleistet hatte, hielt Alfons gewiss unter seiner Würde, nachzuahmen. Die provenzalische Hofpoesie hingegen, die durch Heinrich von Burgund in Portugal eingeführt worden war, wurde gerade zu dieser Zeit auch im ganzen westlichen Theile der Halbinsel, wie schon früher in den östlichen Marken und in Aragonien, die herrschende, wodurch das galicische Romanzo, gleich dem limosinisch-catalanischen (beide ohnediess dem provenzalischen näher verwandt, als das castilische), sich bei weitem mehr, ja vorzugs-

---

[1] Bouterwek (S. 33) führt nur einige derselben, und diese nicht ganz richtig, an; denn irrig ist die Angabe, dass er die Bibel in's Castilische übersetzen, und eine Paraphrase der biblischen Geschichten hinzufügen liess; nur die Letztere, und zwar als Anfang einer allgemeinen Geschichte, auf seinen Befehl unternommen, existiert in Handschriften. — Eine genauere und vollständigere Nachricht haben die spanischen Uebersetzer Bouterwek's (*p.* 122) gegeben. — Man vgl. übrigens ausser den älteren bekannten Schriften des Nic. Antonio, Mondejar, José Vargas Ponce u. s. w., noch Sanchez (*l. c., Tom. I. p.* 148—170); — Rodriguez de Castro (*Biblioteca esp.: Tom. II, p.* 625—689); — Mendibil y Silvela (*Bibl. selecta de lit. esp.: Tom. IV, p.* 615—624); *Ocios de Españoles emigrados* (*Tom. V. p.* 84—94); *Repertorio americano* (*Londres*, 1827. 8. *Tom. III, p.* 67 *sq.*); und Clarus I. 335 ff. —

weise für die Formen der Lyrik, des eigentlichen Elements der Provenzalpoesie, ausgebildet hatte. Galicien war aber seit geraumer Zeit schon mit Castilien zu einem politischen Ganzen vereint. Wenn man daher diese Verhältnisse richtig ins Auge gefasst hat, so wird die Erscheinung minder auffallend sein, dass selbst die castilischen Dichter jener Zeit ihre lyrischen Gedichte in der galicischen Mundart abfassten[1]. In der That sind auch die lyrischen Gedichte, von denen man mit Gewissheit sagen kann, dass sie Alfons selbst verfasst habe, in der galicischen Mundart geschrieben[2].

---

[1] So scheint mir wenigstens die Stelle in dem berühmten Briefe des Marquis de Santillana (bei Sanchez, *l. c., Tom. I, p. LVII*) erklärt werden zu müssen, in welcher er von der castilischen Poesie Nachricht gibt, und nachdem er die epischen und didaktischen Gedichte in castilischer Mundart aufgezählt hat, also fortfährt: „*E despues fallaron esta arte que mayor se llama, é el arte comun, creo, en los Reynos de Galicia é Portugal; donde non es de dubdar que el exercicio destas sciencias mas que en ningunas otras regiones ni procincias de la España se acostumbró; en tanto grado que non ha mucho tiempo qualesquier decidores é trovadores destas partes, agora fuesen Castellanos, Andaluces, ó de la Estremadura, todas sus obras componian en lengua Gallega ó Portuguesa.*“ Vorzüglich wenn man die nachfolgende Ausführung damit vergleicht, wo er von den galicischen, portugiesischen und castilischen Dichtern von Alfons dem Weisen bis auf seine Zeit spricht, die aber sämmtlich vorzugsweise lyrische Dichter im Geschmacke der Troubadours waren, während er den Erzpriester von Hita und Ayala (aus dem vierzehnten und funfzehnten Jahrhundert) gleich neben dem „*Libro de Alexandre*“ und den „*Votos del Pavon*“ (aus dem dreizehnten Jahrhundert) genannt hatte. So scheint sich auch der Streit zwischen Sanchez und Sarmiento über das höhere Alter der galicischen oder castilischen Poesie am besten ausgleichen zu lassen (s. Sanchez, *l. c, p.* 132 *sg.* und *p.* 192 *sg.*). Vgl. auch Bellermann, Die alten Liederbücher der Portugiesen (Berlin, 1840. 4.); und meine Anzeige davon (die hier wiederabgedruckt folgt), woraus hervorgeht, dass Alfons als lyrischer Dichter zwar mehr der galicisch-portugiesischen Hofpoesie angehört habe, aber doch als Vorläufer der galicisch-castilischen anzusehen sei.

[2] Nämlich seine „*Cántigas*“, die Nic. Antonio unter dem Titel anführt: *De los loores y milagros de nuestra Señora.* Bibloth. vet. II. 80 Nota. Mehrere Handschriften davon haben sich erhalten (s. *Rodriguez de Castro, l. c.. p.* 631 *sg.*, woselbst auch, so wie in: *Papebroch, Acta vitae S. Ferdinandi. Antverpiae,* 1684. 4. *p.* 321 *sqq.*; — *Terreros y Pando, Paleografia esp.. p.* 72 *sg.*; — *Ortiz de Zuñiga, Anales de Sevilla: p.* 36 *sg.* und 116 *sg.*, und Argote de Molina, *Nobleza de Andalucia. Sevilla,* 1588. Bl. 151 *sg.*, ansehnliche Proben davon mitgetheilt sind). In der spanischen Uebersetzung Bouterwek's ist (Kupfer-

Bei weitem wichtiger für die Geschichte der castilischen Poesie wäre ein anderes Werk dieser Gattung, das unter dem Titel: „*El Libro de las Querellas*“, bekannt ist, und wovon man insgemein ebenfalls Alfons für den Verfasser hält, wenn sich nur mehr als zwei Octaven davon erhalten hätten, und wenn sich überhaupt für Alfonso's Autorschaft eine zuverlässigere Quelle finden liesse, als die vage Notiz bei D. José Pellicer (in dessen „*Informacion de la casa de Sarmiento*“, Bl. 22), die doch alle Anderen nur nachschrieben.

Dieses Klaggedicht des alten, verlassenen Königs über die Untreue seiner Vasallen ist in castilischer Sprache und in jenem Versmasse, das die Spanier „*Coplas de arte mayor*“ nennen, geschrieben. Aber eben die innere Vortrefflichkeit der Sprache und des Versbaues, und zwar in dieser gewiss in einer viel späteren Zeit erst ausgebildeten Vers- und Strophen-Form, und der grosse Unterschied zwischen diesem und anderen, unbezweifelt aus dieser Zeit stammenden Gedichten machen die Annahme Alfonso's als Verfassers höchst verdächtig[1] und lassen es vielmehr als ein Fabricat des 15. Jahrhunderts erscheinen.

Mit nicht viel mehr Wahrscheinlichkeit wird diesem Könige ein didaktisches Gedicht über die Kunst, Gold zu machen, unter dem Titel: „*Libro del Tesoro ó del Candado*“, beigelegt[2]. Es ist

---

tafel 2) ein Facsimile des toledanischen Codex dieser „*Cántigas*“ gegeben. Dass Alfons aber früher auch andere, weltliche Gedichte verfasst habe, geht schon aus einer Stelle des Prologs zu diesen „*Cántigas*“ hervor, indem er sagt:

> *. . . . . . . é ar*
> *Querrime leixar de trobar desi*
> *Por outra dona, é cuid' á cobrar*
> *Por esta quant' en as outras perdi.*

Dass sich welche in der That erhalten haben, werde ich in dem erwähnten Aufsatz über die portug. Liederb. zeigen.

[1] Quintana (*Poesías sel. castell.: Introd., p. XXV*) sagt davon im Vergleiche mit anderen Gedichten derselben Zeit: „*Parece que hay la diferencia de un siglo entre versos y versos, entre lengua y lengua, y lo mas raro es que para encontrar coplas de arte mayor que tengan igual mérito, asi en la diccion como en la cadencia, es preciso saltar casi otros dos siglos, y buscarlas en Juan de Mena.*“ Fast in allen Sammlungen spanischer Gedichte sind die beiden, einzig bekannten Strophen dieses Gedichtes abgedruckt.

[2] Zuerst ganz herausgegeben von Sanchez (*l. c., Tom. I, p.* 152—159), und nach diesem in Schubert's *Bibliotheca castell.: Tom. I, p. LVII—LXIII*, und auch in der span. Uebers. Bouterwek's. *p.* 124—129.

ebenfalls in der castilischen Mundart und zum Theil in demselben Versmasse, wie das vorhergehende, zum Theil in achtsylbigen Versen abgefasst, übrigens durch Bouterwek schon bekannt und beurtheilt.

Aus dem bisher Gesagten ergiebt sich, dass der unmittelbare Einfluss Alfonso's durch seine eigenen Dichtungen auf die Entwicklung der castilischen Poesie nicht allzuhoch anzuschlagen sei; dass ihm aber dennoch höchst wahrscheinlich das Verdienst gebühre, durch die Einführung und den bestimmteren und regelmässigeren Gebrauch kürzerer Versmasse aus der Volks- in die Kunstpoesie, neben dem bis dahin fast allein herrschenden, schwerfälligen Alexandriner, die castilische Dichtkunst bereichert, und ihre Tauglichkeit zum lyrischen Ausdruck vorbereitet zu haben[1]. Ueberhaupt wird man ihn als Dichter nur dann richtig würdigen und im Verhältnisse zur Dichtkunst Castilien's ihm die rechte Stelle anweisen, wenn man ihn als Vorläufer jener Periode betrachtet, in welcher unter Johann II. die provenzalische Hofpoesie auch in Castilien die herrschende wurde, für die er, ausser den oben berührten örtlichen und zeitlichen Verhältnissen, schon durch seinen hohen Standpunct eine besondere Vorliebe bekommen musste, und daher nicht nur durch seine eigenen Gesänge in galicischer Mundart ihr Eingang in seinem Vaterlande zu verschaffen suchte, sondern auch durch die vielen an seinen Hof berufenen und von ihm besonders begünstigten Troubadours dahin zu wirken strebte, wesshalb er auch von diesen als einer ihrer vorzüglichsten Gönner vielfach gefeiert wurde[2]. Doch fanden diese Bestrebungen und selbst das eigene Beispiel des Königs in jener Zeit noch wenig Anerkennung und Nachahmung in Castilien, und es verfloss noch über ein Jahrhundert,

---

[1] Vgl. *Martinez de la Rosa, obras lit.; Tom. I, p.* 162—163. — In dem diesem Könige gewidmeten Artikel der Ersch-Gruber'schen Encyklopädie wird er gar schlechtweg „der erste Dichter in castilischer Sprache" genannt. — Auch wird ihm da noch das „*Poema de Alejandro*" zugeschrieben u. s. w., wie denn überhaupt der Theil dieses Artikels, in welchem von der literarischen Wirksamkeit Alfonso's gehandelt wird, noch nach älteren, unkritischen Hülfsmitteln gearbeitet, und daher fast ganz unbrauchbar ist.

[2] Vgl. Sanchez, *l. c., p.* 168—170; — Diez, Die Poesie der Troubadours, S. 61 und 75 ff.; und dessen: Leben und Werke der Troubadours. Zwickau, 1829. 8. S. 331, 482, 518, 572, 581 und 591. — Ticknor I. 39.

bis die lyrische Richtung, nach dem Muster der provenzalischen Hofpoesie, auch hier die vorherrschende wurde, theils, weil eben damals die castilische Sprache noch zu wenig dazu vorbereitet war, und die Dichter dieses Kreises sich noch lange Zeit einer fremden Mundart nothgedrungen bedienten, daher ihr Gesang für das Volk immer etwas Fremdartiges blieb, ja vielleicht sogar den eifersüchtigen Stolz des in Bezug auf Galicien politisch höher gestellten Castiliers beleidigte: theils, weil diese Richtung weder in dem überwiegenden Genius eines Einzelnen, noch in dem tonangebenden Beispiel eines glänzenden Hofes bisher einen Mittelpunct gefunden hatte; denn weder als Dichter noch als König konnte Alfons dafür gelten[1]. Aber in anderer Beziehung scheint das Beispiel dieses Königs erfolgreicher geworden zu sein, indem nämlich von dieser Zeit an castilische Könige, Prinzen aus königlichem Geblüte und Grosse des Reiches es nicht unter ihrer Würde hielten, sich als Schriftsteller zu versuchen, und öffentlich als Dichter aufzutreten. Schon Alfonso's Sohn und unmittelbarer Nachfolger, der kriegerische Sancho IV., *el Bravo*, sonst ganz das Gegentheil seines Vaters und dessen ärgster Feind, ahmte doch darin denselben nach, dass auch er als Schriftsteller

---

[1] Daher kann man zwar durch Alfons die ersten Anklänge jener erst später sich entwickelnden lyrischen Kunst- und Hofpoesie in der Geschichte der castilischen Dichtkunst bezeichnen: aber für einen Dichter, durch dessen Wirksamkeit eine neue Epoche begründet wurde, kann er durchaus nicht gelten. Man kann eben so wenig Maury's Abtheilung billigen, der mit Alfons die erste Epoche der älteren castilischen Poesie schliesst (*Espagne poétique. Paris*, 1826. 8. *Tom. I, p.* 49—50): denn der Geist derselben blieb bis auf die Zeiten Johann's II. im wesentlichen derselbe, wenn auch schon früher einzelne Versuche die erst in dieser Zeit wirklich eintretende Umgestaltung desselben vorbereiteten und andeuteten. — Die spanischen Uebersetzer Bouterwek's suchen hier die Behauptung des Letzteren, „dass die Geschichte der spanischen (richtiger: castilischen) Poesie bis gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts arm an Dichternamen sei", in einer eigenen Anmerkung (*J*) zu widerlegen, in welcher sie die catalanischen und aragonischen Troubadours aufzählen, die im dreizehnten Jahrhundert blühten: allein da von diesen in einer Geschichte der castilischen Poesie nur in so ferne die Rede sein kann, als sie einen mittelbaren Einfluss auf die Umgestaltung derselben übten, dieser sich aber erst in den Zeiten Johann's II. in seiner vollen Wirkung zeigt, so hielt ich es für zweckmässiger, die Erwähnung dieser von Bouterwek ganz mit Stillschweigen übergangenen Dichter als Einleitung zur zweiten Epoche aufzusparen.

sich versuchte. Er vollendete i. J. 1293 (*era de* 1331), also zwei Jahre vor seinem Tode, ein moral-philosophisches Werk, das in 49 Capiteln Lebensregeln für seinen Sohn, König Ferdinand IV., *el Emplazado*, enthält[1]. Den Sohn des Letzteren, Alfons XI., *el Bueno*, hält man insgemein für den Verfasser einer Reimchronik in spanischer Sprache; wenn aber auch diese Annahme sehr zu bezweifeln ist[2], so gebührt ihm doch unstreitig das Verdienst, die Abfassung mehrerer Werke in castilischer Prosa veranlasst, und so zur Ausbildung der Landessprache beigetragen zu haben. Auch jener Juan de la Cerda, den der Marques de Santillana in seinem berühmten Briefe unter den castilischen Dichtern, die auf Alfons den Weisen folgten, zuerst nennt, dürfte nach Sanchez (*l. c., Tom. I, p.* 177—178) wahrscheinlicher Annahme ein Abkömmling dieses Königs von dessen älterem Sohne, Don Fernando de la Cerda, sein, und um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts gelebt haben, wiewohl sich keine weitere Nachricht über ihn sonst irgendwo findet. Bei weitem aber überragt sie alle durch seine schriftstellerische Thä-

[1] S. *Rodriguez de Castro, Bibliot. esp., Tom. II, p.* 725—729. Dieses Werk, das nur handschriftlich existiert, hat den Titel: *Castigos para bien vivir ó documentos que dió el Rey D. Sancho el Bravo á su hijo el Rey D. Fernando el IV.* — In dem erst angeführten Werke hat de Castro, nach einer Handschrift der Escorial-Bibliothek, den Inhalt sämmtlicher Capitel verzeichnet, und eines ganz zur Probe mitgetheilt. Er urtheilt davon also: „*Es obra de filosofia moral: está escrita en estilo sencillo, y confirmada toda su doctrina con textos de la sagrada Escritura, y autoridades de los SS Padres y Doctores de la Iglesia, y las de filósofos antiguos.*"

[2] Vgl. Sanchez, *l. c., Tom. I, p.* 171—177, der, weit kritischer als Nic. Antonio und Sarmiento, den Ursprung dieser falschen Annahme sehr wahrscheinlich macht. Eben da, so wie in Schubert's *Biblioth. castell., Tom. I, p. LXVIII—LXXIII*, und in der spanischen Uebers. Bouterwek's (Nota, K, *p.* 131—134), sind die allein davon bekannten und zuerst von Argote de Molina in seiner „*Nobleza de Andalucia*" (*Lib.* 2, *c.* 74) mitgetheilten 34 Redondilien-Strophen mit Wechselreimen (*Redondillas*), die eine Beschreibung eines von den Truppen Alfonso's XI. gegen die Mauren erfochtenen Sieges enthalten, abgedruckt. — Doch hält auch Sanchez sie vor dem funfzehnten Jahrhundert abgefasst, und desshalb allein schon für sehr beachtenswerth. Amador de los Rios nennt in seinen *Estudios hist., polit. y lit. sobre los Judios de España* (Madrid, 1848. 8. pag. 50) als Verfasser dieser Reimchronik: Rodrigo Yañez. — Ueber die auf Alfonso's XI. Befehl verfassten prosaischen Werke vgl. Bouterwek, S. 35—36.

tigkeit und seinen literarischen Einfluss der Infant D. Juan Manuel (st. 1347), ebenfalls ein Abkömmling Ferdinand's III. (des Heiligen) von Castilien. Leider ist nur ein einziges Werk desselben, und zwar erst in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, durch den Druck bekannt gemacht worden, aber eben in der diesem Werke vorgesetzten Biographie dieses Prinzen giebt uns der gelehrte und selbst als Dichter bekannte Herausgeber, Argote de Molina, Nachricht von den übrigen zahlreichen Werken desselben in gebundener und ungebundener Rede, die nur um so mehr bedauern lässt, dass für die Sittengeschichte und Literatur Spanien's so kostbare Denkmäler, wie so viele andere, durch eine unbegreifliche Vernachlässigung noch bis jetzt verschlossene Schätze geblieben, und manche vielleicht gänzlich untergegangen sind. Dieses einzige bisher bekanntgemachte Werk ist der „*Conde Lucanor*"[1]. Bouterwek hat den Charakter und das

[1] Sevilla, 1575, und Madrid 1642. 4. Beide Ausgaben gehören selbst in Spanien zu den grössten Seltenheiten. Die k. k. Hofbibliothek in Wien besitzt beide. — Erst in neuester Zeit erschienen Wiederabdrücke davon: zu Stuttgart, 1839. 8. von A. v. Keller besorgt; — und zu Barcelona, 1853. 8. (als Theil des *Tesoro de autores ilustres*) von Milá y Fontanals herausgegeben, beide sind Wiederabdrücke der ersten Ausgabe, aber nur der von Barcelona enthält auch die von Argote de Molina beigegebenen Abhandlungen (*sobre la poesia castellana*, und *Succesion de la casa de los Manueles*) und noch ausserdem das erst erwähnte Bruchstück aus der Reimchronik Alfons XI. und eine recht gute Einleitung über das Leben und die Werke des Infanten nach den neuesten Forschungen. — Auch vollständige Uebersetzungen des Conde Lucanor besitzen wir nun, eine deutsche von Freiherrn vom Eichendorff (Berlin, 1840. 8.), und eine französische von Puibusque (Paris, 1854. 8.); letztere ist nach den Madrider Handschr. gemacht, giebt die Capitel in ihrer ursprünglichen Anordnung und um eines mehr als die alten Drucke (dieses neu aufgefundene nach der Madrider Handschr. auch im Original), nebst einer Einleitung, die eine ausführliche Biographie des Infanten und eine Abhandlung: „*Sur l'introduction de l'apologue d'Orient en Occident*" enthält, auch mit historischen und literarischen Bemerkungen zu den einzelnen Erzählungen und einigen Excursen am Ende. — Vgl. hierüber die treffliche Anzeige von Lemcke in den Blätt. f. lit. Unterhalt. 1857, No. 16; und die mit berichtigenden Bemerkungen über die orientalischen Quellen des Conde Lucanor von Hrn. Prof. Benfey in den Götting. Anzeig., 1858, St. 32. — Bei weitem vollständiger als die von Puibusque gegebenen Nachweisungen der Quellen und Nachahmungen der Apologen im Conde Lucanor sind die von Felix Liebrecht (zuerst im Neuen Jahrb. d. Berlin. Gesellschft. f. Deutsch. Spr. Berlin, 1850. Bd. VIII. S. 196—200; und dann in seiner Uebers. von Dunlop,

Verhältniss dieses Buches zu der nationalen und übrigen gleichzeitigen Literatur noch gänzlich verkannt. Denn wenn er (S. 37) sagt: „So viel gesunden praktischen Verstand, und eine so anspruchlose Charakterwürde, eingekleidet in eine so einfache, zwar altfränkische, aber nichts weniger als geistlose Form, sollte man in einem spanischen Buche aus dem vierzehnten Jahrhunderte nicht suchen. . . . Aber auch nicht eine Spur von romanesker Exaltation zeigt sich in dem Grafen Lucanor. In jedem Zuge verräth das Buch den ritterlichen Weltmann und Menschenkenner ohne Schwärmerei", so stimme ich zwar dem letzteren Urtheile vollkommen bei; aber den Ausdruck: „altfränkische Form", kann man in keiner Beziehung gelten lassen, da dadurch die Entstehung und die Verbindung dieses Werkes mit der Zeitrichtung ganz irrig bezeichnet würde. Etwas näher war schon Sismondi (S. 91 der deutschen Uebersetzung) dem richtigen Standpuncte gekommen, wenn er den Grafen Lucanor mit dem Decameron in Parallele brachte, wiewohl auch er den gemeinsamen Ursprung beider Werke und ihr fast gleichzeitiges Erscheinen als den Ausdruck einer bestimmt ausgesprochenen Richtung der Zeit nicht einmal angedeutet hatte. Ich meine nämlich jenes allmälige Eindringen und Aufnehmen orientalischer Stoffe und Formen in die abendländische Literatur. Denn schon ein paar Jahrhunderte früher hatte sich jene morgenländische Form: eine Reihe von Apologen, Märchen und Erzählungen in

---

S. 501, A. 383, S. 543 ff.). — Bibliographische Notizen über die Werke des Infanten geben Ticknor und seine spanischen Uebersetzer (a. a. O. I. S. 55 ff., und II. 667 ff.). — Vgl. auch die Analyse des Inhalts des Conde Lucanor bei Clarus, I. S. 357—397; — und Roscoe, *The Spanish Novelists.* (London, 1832. 8. Vol. I. *p.* 3 *sqq.*) — Der Conde Lucanor führt in den Handschr. auch den Titel: *Libro de Patronio*, von der andern Hauptperson desselben, dem Rathgeber des Grafen Lucanor, der diesem auf seine Fragen all die Geschichten, Fabeln, u. s. w. erzählt; und vielleicht ist auch das dem Infanten in den Handschr. beigelegte *Libro de los Exemplos* damit identisch. — Die span. Uebers. Ticknor's (II. 670—673) führen bei dieser Gelegenheit ein von ihnen handschriftlich aufgefundenes *Libro de los exemplos ó de los gatos* an, der Schrift nach aus dem Anfang des 15. Jahrh., der Sprache nach aber wohl noch älter, und theilen daraus eine Probe mit (enthaltend eine Version von dem bekannten Märchen: Die Krähen, bei Grimm, 107, und in Wuk Steph. Karaschitsch, Volksmärchen der Serben, No. 16), die die Herausgabe dieser merkwürdigen Apologensammlung nur um so wünschenswerther macht.

einen Rahmen zusammenzufassen und zur Einkleidung von abstracten Klugheits- oder Weisheitsregeln zu benützen, durch Vermittlung der vorderasiatischen, griechischen und lateinischen Sprachen aus ihrem Stammlande Indien einen Weg nach Europa gebahnt (*Pantscha-Tantra*; *Sendebar*)[1]. Die Kreuzzüge hatten natürlich viel zur weiteren Verbreitung in den Landessprachen beigetragen, und wir sehen Einzelnes häufig benützt und nachgeahmt von den Trouvères. Schon zu Anfang des zwölften Jahrhunderts schrieb ein getaufter Jude in Spanien (*Petrus Alfonsi, Disciplina clericalis.* 1106) eine ähnliche Sammlung, dem Inhalt und der Form nach ganz nach orientalischen (zunächst arabischen) Mustern, die etwa ein Jahrhundert später zweimal in das Nordfranzösische übersetzt wurde (*Le Castoiement d'un père à son fils*). Im vierzehnten Jahrhundert wurde sogar auf der Kanzel von dieser Lehrweise häufig Gebrauch gemacht, und es entstanden eigene Sammlungen zu diesem Behufe (eine der frühesten die bekannten *Gesta Romanorum*) in lateinischer Sprache. Es war daher nur eine natürliche Wirkung dieses bestimmt ausgesprochenen Zeitgeschmackes und eine wahre Befriedigung eines allgemeinen Bedürfnisses, wenn noch in demselben Jahrhundert, kurz nach einander und in verschiedenen Ländern Männer von Geist und Talent auch in den Landessprachen und zur Erreichung moralisch-politischer Zwecke, später aber auch zur blossen Unterhaltung und oft frivolen Kurzweil der Hörlustigen, sich in dieser ursprünglich morgenländischen Form versuchten, und so eine eigene, noch bis auf den heutigen Tag beliebte Gattung belehrender Unterhaltungsschriften der abendländischen Literatur einbürgerten. Diess scheint mir der gemeinsame Ursprung des „*Conde Lucanor*", des „*Decamerone*" und der „*Canterbury Tales*" zu sein. Mit welchem Beifall und Erfolge diese Werke aufgenommen

---

[1] Vgl. Hüllmann, Städtewesen des Mittelalters. Thl. IV, S. 185—221; — Görres, die deutschen Volksbücher. S. 154 ff.; — Weber, *Metrical Romances. Edinburgh*, 1810. 8. *Vol. I, Introduction*, p. *LVII*; — Ellis, *Specimens of early engl. metrical Romances.* London. 1811. 8. *Vol. III*, p. 3 *sqq.*; — Göttinger Anz., 1830. St. 170—172. S. 1700 ff. u. 1843; St. 73—77. — *Loiseleur de Longchamps, Essai sur les fables indiennes* (Paris, 1838. 8.) — Von Prof. Benfey steht ein umfassendes Werk darüber zu erwarten. — Vgl. auch Du-Méril, *Poésies inédites du moyen-âge précédées d'une histoire de la fable ésopique* (Paris. 1854).

wurden und fortgewirkt haben, zeigt die zahllose Reihe von Nachahmungen in allen Sprachen des gebildeten Europa, deren doch keine je die Berühmtheit und bleibende Anerkennung von Boccaccio's oder Chaucer's Werk erreichte. Mir aber scheint der Graf Lucanor ein für die Geschichte der Literatur nicht minder beachtenswerthes Buch zu sein, als das Decameron und die *Canterbury Tales*, welches erst seine rechte Würdigung erhält, wenn man es in Beziehung auf seinen Ursprung und im Verhältnisse zu den übrigen Werken derselben Form betrachtet. Unläugbar schliesst es sich durch Ernst und Würde des Vortrages, Unterordnung der unterhaltenden Einkleidung zu Gunsten des Hauptzweckes der Belehrung, sententiöse Wendung und streng moralische Tendenz am nächsten aus allen den orientalischen Mustern, und insbesondere den schon sehr früh in's Spanische übersetzten „Fabeln des Bidpai" (*Hitopadesa*)[1] an. Wer konnte auch unmittelbarer aus den Quellen schöpfen, als D. Juan Manuel, der, in vielfacher Berührung mit den spanischen Arabern und ihrer Sprache vollkommen mächtig, Form und Geist des Orients aus lebendiger Anschauung kennen lernte? —[2]

---

[1] S. Sarmiento, *Memor. para la hist. de la Poesía y Poetas Esp.*, *p.* 339 *sg.*: — J. A. Pellicer, *Ensayo de una Bibliot. de Traduct. Esp.* Madrid, 1778. 4. *p.* 156 *sg.*; — und Rodr. de Castro, *Biblioteca Esp. Tom. I*, *p.* 636—638.

[2] Dieses Verhältniss des Conde Lucanor zur europäischen Literatur überhaupt und seine bedeutsame Stellung in der Spaniens insbesondere hat am besten Lemcke in seiner angeführten Anzeige von Puibusque's Uebersetzung gewürdigt. Nachdem er hervorgehoben hat, dass „der indische Apolog auf seiner Fahrt nach dem Occident zuerst in Spanien gelandet sei;" — dass wir unbezweifelt „im Conde Lucanor einen directen Vermittler zwischen morgen- und abendländischem Geiste, insbesondere eins jener Mittelglieder zwischen der orientalischen und occidentalischen Reihe der Apologensammlungen vor uns haben, und zwar ein Mittelglied, welches seine Vorgänger durch die Originalität und Freiheit der Behandlungsweise bei weitem übertrifft;" — dass es wesentlich sei, alle im Conde Lucanor gegebenen Beispiele als Apologe, d. h. „illustrierende Beispiele zu einer Moral", zu betrachten und die darin noch rein erhaltene charakteristische Verbindung des Lehrenden und Unterhaltenden zu beachten, während später (z. B. in der französischen und italienischen Literatur) die Trennung der Erzählung (Novelle) von der Moral (Fabel oder Apolog im engern Sinne) eingetreten sei, fährt er fort (a. a. O. S. 293): „Weit langsamer gieng dieser Process (der Trennung) in Spanien vor sich. Denn gerade jene didaktische Richtung des orientalischen Geistes, als deren Product der Apolog zu betrachten ist, hatte sich den

Dass dies keine bloss plausible Vermuthung ist, beweist, abgesehen von der Form, auch der Stoff der Erzählungen, wovon ein grosser Theil unmittelbar aus maurischen Sagen[1] oder aus den Schriften von den Orientalen[2] entlehnt ist. Aber nicht bloss

---

Spaniern durch die lange und nahe Berührung mit den Arabern vollkommener als irgendwo anders mitgetheilt und bildet seit den Zeiten Alfons X. bis zum Ausgange des 15. Jahrhunderts einen hervorstechenden Zug der spanischen Dichtkunst, der nicht blos in einer verhältnissmässig grossen Anzahl wirklich didaktischer Gedichte, sondern auch in dem Vorragen einer belehrenden Tendenz in allen übrigen Gattungen der Poesie zutage kommt. Im Einklange hiermit sehen wir daher die Erzählung, welche im Conde Lucanor zum erstenmale in der spanischen Literatur auftritt, ganz im Gewande des echten Apologs auftreten, der noch keinen Unterschied der Stoffe kennt, dem Thierfabel, Anekdote, Schwank, u. s. w. nichts als Mittel zum Zwecke der Belehrung sind."

Der gelehrte Marques de Pidal erwähnt in seiner Einleitung zum *Cancionero de Baena (p. LXXI.)* noch einer anderen, in spanischer Sprache bearbeiteten und aus dem Oriente stammenden Apologen-Sammlung, die er, wenn nicht früher, doch gleichzeitig mit dem Conde Lucanor ansetzt; da mir das Buch gänzlich unbekannt ist, so will ich die Notiz, die der Marques davon giebt, mit seinen Worten hierhersetzen:

„*El libro llamado Bocados d'oro el qual hizo el Bonium Rey de Persia. Tal es el titulo completo de este singularisimo libro, que viene á ser un extracto de la doctrina de los sabios antiguos del Oriente, contenido en la narracion de lo que sucedió al Bonium cuando fué á la India, „por buscar la sapiencia". El traductor ó compilador del libro en su forma actual era ciertamente cristiano, como se ve en la invocacion á Jesucristo y á la Virgen que está al principio; pero en todo el resto de la obra ni una sola vez se mientan los dogmas cristianos ni se alude á ellos. Su lenguaje es como del siglo XIII. ó XIV. Se conocen hasta cuatro ediciones: Salamanca,* 1499; *Toledo,* 1510; *Valladolid,* 1522 *y* 1527."

Und in den nachträglichen Anmerkungen zum *Cancionero de Baena* (*l. c. p.* 701) findet sich die Notiz, dass auf der Madrider National-Bibliothek eine aus dem 15. Jahrhundert stammende Handschrift eine spanische Uebersetzung der *Historia septem sapientum* enthalte, unter folgendem Titel:

„*Novella que Diego de Cañizares de latyn en romance declaró y trasladó de un libro llamado Scala Coeli*". Mit der Bemerkung: „*Es la historia vulgar intitulada De los siete sabios de Roma.*"

[1] Z. B. Cap. 1, 11, 14, 19, 39, 45.

[2] Von diesen führe ich, ausser den Fabeln, nur einige an, deren Quellen ich bestimmt nachweisen kann, als: Cap. 7 (vgl. Benfey in den Götting. Anz. 1858, S. 318); — Cap. 13 (vgl. 1001 Nacht, übersetzt von Habicht, v. d. Hagen und Schall. Breslau, 1825. 12. Thl. I, S. 121 ff. N. 14, Gesch. des Scheich Schahabeddin, nach den türk. sieben weisen Meistern; und die weitere Verbindung mit indischen Visionen, bei Benfey, a. a. O.); — Cap. 24

in Stoff und Form, selbst im Stil und in der Wortfügung ist der Graf Lucanor nach dem Urtheile des gelehrten Conde[1] den Schriften der Araber nachgebildet. — Andererseits sind in diesem Buche mehrere Erzählungen, die sich schon in älteren oder gleichzeitigen Dichtungen des Abendlandes finden, und auf eine gemeinsame Quelle hinweisen, und manche gingen unmittelbar aus demselben in spätere abendländische Werke der Art über[2];

(vgl. ebenda, S. 145 ff., der Gärtner, sein Sohn und der Esel, nach den türk. sieben weisen Meistern); — Cap. 29 (vgl. ebenda, Thl. 4, S. 51 ff., Geschichte des fünften Bruders des Barbiers; und *Calila et Dimna . . . publ. par Silvestre de Sacy.* Paris, 1816. 4. *Chap. X, le Moine et la Belette, p.* 216—219 des arabischen Textes. Auch die Vorbilder von Lafontaine's berühmter Fabel: *La Laitière et le Pot au lait)*; — Cap. 37 (vgl. *Cardonne, Mélanges de lit. orient. Tom. I, p.* 78 *sqq.*, nach dem Arab. des Ahmed Ben Arabschah; und *Petrus Alfonsi, disciplina clericalis; ed. F. W. V. Schmidt.* Berlin, 1827. 4. Nr. II und III, nebst den trefflichen Anm. des gelehrten Herausgebers); — Cap. 40 (vgl. *Cardonne, l. c., p.* 68 nach Ibn Arabschah; und Schmidt's Rec. von Dunlop's *hist. of fiction* in den Wien. Jahrb., Bd. 26, S. 41); — Cap. 46 (vgl. Schmidt's Anm. zur *Disciplina cler., XIX,* S. 141—142). Von vielen anderen ist derselbe Ursprung höchst wahrscheinlich. S. Liebrecht a. a. O.

[1] *Historia de la dominacion de los Arabes en España. Tom. I. Prólogo, p. XX.* — Vgl. auch über eine arabische Stelle im Conde Lucanor, Athenæum français, 1853, No. 29, *p.* 457. — Vgl. jedoch dazu das treffende Urtheil des D. Eust. Fernandez de Navarrete in seinem „*Bosquejo hist. sobre la novela esp.*" vor den *Novelistas post. á Cervantes*, in der *Bibl. de aut. esp. T.* 33. *p. XXI.*

[2] Vgl. z. B. Cap. 7, mit Stricker's Pfaffen Amys (im Koloczaer Codex altdeutscher Gedichte. Pesth, 1817), Vers 509—804; — Cap. 29, ausser den von Liebrecht, S. 502 angeführten Nachahmungen, die noch von Keinem erwähnte in der *Farsa de Mofina Mendez* des Gil Vicente (Obras, Hamburg, 1834. T. I. *p.* 115). — Cap. 48 (dieselbe Erzählung findet sich auch in dem altdeutschen Gedichte: Salomon und Morolf, in Hagen und Büsching, deutsche Ged. des Mittelalters, Thl. I, S. 55—56. V. 917—1008, und S. 95. Vielleicht schöpfte auch unser Spanier aus derselben Quelle) mit: *La vida y fábulas del clarísimo y sabio fabulador Ysopo etc. — Anvers, en casa de Juan Steelsio. S. A.* 12mo *fábulas colectas, del diablo, y de la mala vieja. XVII, fol.* 128 *v°* (eine ähnliche Bearbeitung, wie unsere Stainhöwel'sche, der im Mittelalter unter dem Namen des Aesop beliebten lateinischen Fabelsammlungen, in welche, wie Schmidt in seiner Ausgabe der „*Disciplina clericalis*" ganz richtig vermuthet, auch mehrere Erzählungen aus dem Petrus Alfonsi aufgenommen sind. In der oben angeführten Ausgabe befindet sich auch u. d. T.: *Exemplario,* eine spanische Nachbildung der Fabeln des Bidpai. Vgl. auch: *Fables inédites des XII. XIII. et XIV. siècles . . . par* Robert. Paris,

es bildet daher recht eigentlich das Mittelglied zwischen den morgen- und abendländischen, und nimmt schon desshalb eine bedeutende Stelle in der Geschichte der Literatur überhaupt in Anspruch. Ich übergehe Don Juan Manuel's grosse Verdienste um die Ausbildung des castilischen Idioms, dessen Graf Lucanor Männer, wie Argote de Molina, Capmany u. s. w. in Rücksicht auf Reinheit und Zierlichkeit der Sprache für eines der vorzüglichsten Werke jener Zeit erklärt haben; ich muss es Anderen überlassen, ihm das verdiente Lob zu spenden, dass, wenn er nachgeahmt, er immer auch verbessert habe, da die Belegung dieses Urtheils mich hier zu sehr ins Einzelne führen würde; aber über ihn als Dichter in gebundener Rede muss ich noch ein paar Worte hinzufügen, theils um einen so merkwürdigen Beitrag zur Geschichte der spanischen Metrik nicht unbeachtet zu lassen; theils um einen von Bouterwek und dessen Uebersetzern, so wie von den meisten übrigen, selbst spanischen, Literatoren begangenen Irrthum zu berichtigen. Leider sind die Gedichte dieses Prinzen (*el Libro de los Cantares*), die zur Zeit des Argote de Molina noch im Kloster zu Peñafiel handschriftlich aufbewahrt wurden, seitdem verloren gegangen, was um so mehr zu bedauern ist, da sich, wie Bouterwek ganz richtig bemerkt, aus den Worten des Argote de Molina[1], der sie herauszugeben Willens war, vermuthen lässt, dass sie nicht bloss in Alexandrinern, sondern auch in verschiedenen kürzeren Versarten abgefasst waren, und daher gewiss sehr interessante Aufschlüsse über die castilische Lyrik und Metrik jener Zeit gewähren würden. So ist man denn freilich in dieser Rücksicht allein auf die versificierten Sprüche im Grafen Lucanor selbst angewiesen, als die einzigen uns erhaltenen Ueberreste in gebundener Rede aus

---

1825. 8. *Tom I. p. CLIX* und *CCVII*) und mit Herolt (*Discipulus*). *Sermo* 96 *de tempore* u. s. w. S. Liebrecht, a. a. O. — Dass Calderons Schauspiel: *El Conde Lucanor*, ausser dem Namen auch den Stoff aus Juan Manuel's Werke entlehnt hat, ist nun auch vom Freiherrn v. Münch-Bellinghausen (Über die älteren Sammlungen span. Dramen. Wien, 1852. 4. S. 82) nachgewiesen worden.

[1] In dem schätzbaren Anhange zu seiner Ausgabe des „*Conde Lucanor*" (*Discurso sobre la Poesia Castellana contenida en este libro*. Madrid, 1642. *p.* 127 *sq.*), sagt er nämlich davon: . . . . „*en el libro que Don Juan Manuel escrivió en Coplas y Rimas de aquel tiempo.*"

der Feder dieses Prinzen. Allerdings ein schwacher Ersatz! denn sie bestehen meist nur aus zwei, höchstens aus vier Versen; aber doch gewähren sie, zusammengehalten mit der oben ausgesprochenen Vermuthung, das für die Geschichte der spanischen Metrik nicht unwichtige Resultat: dass schon in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts neben dem herrschenden Gebrauch des Alexandriners auch castilische Kunstdichter sich in kürzeren, verschiedenartigen Versmassen versuchten, nicht ohne wahrscheinlichen Einfluss der Volkspoesie auf die Kunstpoesie und vorbereitend die zweite, vorzugsweise lyrische Epoche der castilischen Dichtkunst[1]. Ich habe diese Sprüche die einzigen, unbezweifelt ächten, auf uns gekommenen Ueberreste von den Gedichten des Infanten D. Juan Manuel genannt; denn die von Bouterwek und den meisten übrigen, selbst spanischen Literatoren ihm beigeschriebenen Romanzen und kleineren Gedichte im *Cancionero general* und *Cancionero de Romances* sind nicht von diesem Prinzen, sondern, wie schon die Sprache zeigt, von einem portugiesischen Dichter aus dem letzten Viertel des funfzehnten Jahrhunderts, gleichfalls mit Namen D. Juan Manuel, und ebenfalls aus königlichem Geblüte stammend[2]. Man

---

[1] Diese Sprüche sind nämlich, ausser in Alexandrinern, auch in zehnsylbigen (*á la manera de los Lemosis*, wie der *Marques de Santillana* diese den Provenzalen nachgeahmte Versart deshalb genannt hat) und zwölfsylbigen (*versos de arte mayor*) Versen und in Redondilien abgefasst (vgl. *Argote de Molina*, *l. c.*; und *Martinez de la Rosa*, *obras lit.*, *Tom. I*, *p.* 166—167). Der Gebrauch dieser letzteren, recht eigentlich volksmässigen Versart und die analoge Bildung dieser Sprüche nach den im Munde des Volkes gangbaren Sprichwörtern (daher Sanchez, *l. c.*, *Tom. IV*, *prólogo*, *p. XI*, sogar davon sagt: „*apenas pueden llamarse poesias sino sentencias rimadas á manera de refranes*") beweisen doch wohl unläugbar den Einfluss der Volkspoesie auf die Kunstdichter, und geben einen merkwürdigen Beleg zu der Behauptung Sarmiento's und eines neueren spanischen Kritikers, die in den Sprichwörtern den Ursprung der spanischen Metrik entdeckt haben wollen (s. Sarmiento, *l. c.*, *p.* 171—178 *et passim*; — und *Ocios de Españoles emigrados*, *Tom. IV*, *p.* 208—219). — Ein ebensogrosser Verlust für die Geschichte der spanischen Dichtkunst ist der einer dem Infanten zugeschriebenen Poetik: *Arte de trovar!* —

[2] S. über diesen Letzteren: *Barbosa Machado*, *Bibliotheca Lusitana*. *Lisboa*, 1747. *Fol. Vol. II*, *p.* 688. und *Ferreras*, *Hist. générale d'Espagne*, *trad. par d'Hermilly*. Paris, 1751. 4. *Tom. VIII*, *p.* 182, 191—192 und 199; — vgl. auch: Böhl de Faber, *Floresta de rimas antiguas castellanas*; *Tom. I.* S. 1

kann daher die Behauptung, dass der Verfasser des Grafen Lucanor auch auf die Ausbildung der lyrischen Kunstpoesie einen bedeutenden Einfluss geübt, und zu ihrer eigenthümlichen Entwicklung unter der Regierung König Johann's II. als Hofpoesie unmittelbar beigetragen habe[1], bei dem Mangel an Documenten nur als eine höchst wahrscheinliche Vermuthung gutheissen.

Zum Theil werden wir für den Verlust der Gedichte des Infanten D. Juan Manuel durch den Besitz des Werkes eines seiner Zeitgenossen und mit ihm in mehr als einer Rücksicht durch gleiche Richtung, Form und Inhalt verwandten Dichters entschädigt, dessen Erhaltung und Bekanntmachung wir abermals dem unermüdlichen Eifer des trefflichen Sanchez verdanken. Dieser höchst merkwürdige Mann hiess Juan Ruiz, bekannter unter dem Namen des Erzpriesters von Hita (*Joan Rois, Arcipreste de Fita*, wie er sich selbst nennt). Das Wenige, was der gelehrte Sanchez über dessen Lebensumstände herausbringen konnte, beschränkt sich darauf, dass er wahrscheinlich zu Guadalajara oder Alcalá de Henares gegen den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts geboren wurde, bereits Erzpriester in dem Flecken Hita (fünf Meilen von Guadalajara) war, als er auf Befehl des Cardinals D. Gil de Albornoz, damals Erzbischofs von Toledo, in letzterer Stadt zwischen 1337 und 1350 wegen Ver-

---

der deutsch. Anm. Bellermann a. a. O. S. 40; Ticknor, I. S. 56; — und José Maria da Costa e Silva, *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portuguezes.* Lisboa, 1850. 8. *Tom. I, p.* 176—184. — Selbst der gelehrte Clemencin verwechselt diesen Dichter in seiner trefflichen Denkschrift auf die Königin Isabella und ihr Zeitalter mit einem späteren D. Juan Manuel, dem bekannten Günstlinge Philipp's I. von Castilien und Erzherzogs von Oesterreich (s. *Memorias de la real Academia de la Historia. Tom. VI, p.* 404). — Wie frühzeitig derlei Verwechslungen geschahen und um wie viel schwerer es daher den Späteren ist, sich vor Irrthümern zu bewahren, zeigt z. B. eben die von Bouterwek angeführte und irrig dem Infanten D. Juan Manuel beigeschriebene Romanze des oben genannten portugiesischen Dichters (bei Böhl de Faber, *l. c.*, Nr. 131), die schon i. J. 1516 in die Gedichtsammlung des Juan del Enzina fälschlich aufgenommen wurde (*Cancionero de* J. del Enzina. Zaragoza, 1516. *Fol. Bl. XCI vº*, nebst einer anderen Romanze: beide aber finden sich nicht in der älteren Ausgabe: Salamanca, 1509. Fol.), was selbst einen so gelehrten und umsichtigen Kritiker, wie Martinez de la Rosa, irregeführt hat (*l. c., Tom. I, p.* 203).

[1] *Mendibil y Silvela, l. c., Tom. III. Discurso preliminar. p. XXXVI—XXXVII.*

läumdungen und falschen Zeugnissen, wie er wenigstens behauptet, in gefänglicher Haft gehalten wurde, wie Cervantes, während dieser Zeit seine Gedichte verfasste (1343, *era de* 1381 nach der Handschrift von Salamanca), und etwa um das Jahr 1351 starb[1]. So hat die spanische Literatur demselben Zufalle, der die erste Veranlassung zur Abfassung des unvergleichlichen Don Quijote wurde, ein für seine Zeit nicht minder merkwürdiges Werk zu danken; welche Vielen gewagt scheinende Behauptung ich am besten zu rechtfertigen glaube, wenn ich einen möglichst gedrängten und doch vollständigen Auszug aus den Dichtungen unseres Erzpriesters, nebst Nachweisung der von ihm wahrscheinlich benützten Quellen, hiehersetze; um so mehr, da diese Dichtungen offenbar ein, wenn auch oft nur lose zusammenhängendes Ganzes bilden, und nur von diesem Standpuncte aus erst ihre richtige Würdigung erhalten, die ihnen weder Bouterwek, der nicht einmal die vollständige Ausgabe von Sanchez kannte, und nur nach dem von Velazquez im Auszuge mitgetheilten Bruchstück urtheilte, noch viel weniger seine Nachfolger, und selbst nicht einmal die spanischen Uebersetzer desselben, die sich begnügten, einige Stellen aus Sanchez Einleitung abzuschreiben, haben angedeihen lassen[2].

---

[1] Das Werk dieses Dichters füllt den ganzen vierten Band von Sanchez oft angeführter Sammlung (*Poesias del Arcipreste de Hita*), der es nach drei Handschriften herausgab, die es aber leider nicht vollständig enthielten, und was noch mehr zu bedauern ist, unterdrückte der Herausgeber aus zu grosser Aengstlichkeit mehrere Stellen die, wie er selbstsagt, gerade zu den anziehendsten und ergötzlichsten gehörten („*hemos suprimido una poesia entera, y varios pasages, no los menos festivos é ingeniosos*"). — Ich habe zwar im Texte das Jahr der Abfassung nach der Annahme des Sanchez angegeben, der hierin der Handschrift von Salamanca folgt, die überhaupt seiner Ausgabe zum Grunde liegt; muss aber gestehen, dass ich von seinen Gründen nicht ganz überzeugt bin, vielmehr die Angabe der beiden anderen, offenbar älteren Handschriften (*Cod. de Toledo*, von welchem die span. Uebersetzer Bouterwek's ein Facsimile geben, und *Cod. de Gayoso*), nämlich das Jahr 1330, *era de* 1368, für die richtigere halte.

[2] Bouterwek ist zu entschuldigen, da, wie es scheint, der vierte Band von Sanchez Sammlung sich damals noch nicht auf der Göttinger Bibliothek befand; aber auch sein getreuer Nachbeter, Sismondi, der sich hier von seinem Führer verlassen sieht, jedoch selbst gesteht, dass ihm die Ausgabe von Sanchez zur Hand war, und sich mit einem vornehm absprechenden Urtheile durchzuhelfen sucht? — Freilich fordert ein Werk, wie das unseres

Der Erzpriester von Hita beginnt, ganz im Geiste des Mittelalters, sein Werk mit einem Gebete zu Gott, Jesus Christus und der Jungfrau Maria, worin er sie anfleht, ihn aus seiner traurigen Lage, nämlich der gefänglichen Haft, zu befreien, in welche ihn böse Verläumder (*mezcladores*) gebracht hätten. Dieses Gedicht ist in der vierzeiligen, durch denselben Reim gebundenen Alexandriner-Strophe, deren er sich überhaupt in den mehr erzählenden und didaktischen Theilen seines Werkes nach der Sitte der damaligen spanischen Kunstdichter vorzugsweise bedient, so dass, wenn ich nicht ausdrücklich eine andere Versart bemerke, immer diese zu verstehen ist.

Hierauf folgt ein prosaischer Prolog, worin er sein Werk gegen Missverständniss zu wahren sucht; denn nicht der Wortsinn und die scheinbar verführerische Form, sondern die Absicht entscheide; er aber habe dieses von ihm neu erfundene Buch (*compuse este nuevo libro*) in der Absicht verfasst, um vor den Fallstricken einer bloss weltlichen, thörichten und sündigen Liebe (*loco amor*) zu warnen, ihre Verführungskünste aufzudecken, und zur reinen, gottgefälligen hinzulenken. — Ueber die von ihm gebrauchten metrischen Formen, als Nebenzweck bei Abfassung dieses Werkes, äussert er sich sehr merkwürdig also: „*Et compóselo* (*este libro*) *otro si á dar al-*

Dichters, das, seiner oft dunkeln Sprache, satyrischen Anspielungen, vielfachen Nachahmungen, Einschaltungen und Sprünge wegen, im Zusammenhange aufzufassen keine leichte Arbeit ist, etwas mehr, als „Durchsehen“ (S. 97 d. deutsch. Uebers., Anm.)! — Auch an den span. Uebersetzern muss man die Unterlassung einer gänzlichen Ueberarbeitung dieses Artikels tadeln. — Clarus (a. a. O. I. S. 398 ff.) hingegen hat eine sehr empfehlenswerthe Analyse von des Juan Ruiz Werke gegeben. — In der im J. 1841 zu Madrid herausgekommenen Zeitschrift: „*El Trovador español*“ befindet sich (pag. 17—19, und 29) ein Artikel über den Erzpriester, worin, nebst dessen (Phantasie-) Bild in Holzschnitt nach einer Federzeichnung der Hands. von Toledo, eine kurze biographische Notiz über ihn, einige Bemerkungen Sarmiento's (aus dessen handschriftlichem Nachlass) über die von ihm eingesehenen Handschr. und das Versprechen gegeben wird, einige ungedruckte Stücke von ihm nachzuliefern; aber weder die Notizen enthalten etwas Neues, noch ist das Versprechen gehalten worden; denn das einzige mitgetheilte Gedicht ist nur eine schlechtere Lesart der bei Sanchez abgedruckten ersten *Cántica de Serrana* (Copla 933—945). — Es ist in der That unverantwortlich, dass die Spanier nicht längst eine vollständige, kritische Ausgabe der Werke eines ihrer genialsten Dichter veranstaltet haben! —

gunas lecciones, é muestra de metrificar, et rimar, et de trovar: con trovas et notas, et rimas, et decades, et versos, que fis complidamente segund que esta ciencia requiere."

In dem sich daranreihenden Eingangsgedichte bittet er Gott abermals um seinen Beistand, damit er zum Vergnügen und zur Belehrung ein: „*libro de buen amor*" vollenden könne, und zwar in poetischer Einkleidung und in Reimen, weil es so lieber gehört werden würde:

„*Et porque mejor de todos sea escuchado,*
Fablarvos he por trobas é cuento rimado."

Doch, sagt er in einigen gut gewählten Gleichnissen, möge man sein Buch nicht bloss nach der scherzhaften Aussenseite beurtheilen (*non es libro necio de devaneo*), und den tiefer liegenden Sinn übersehen. Weil aber alles Guten Anfang und Wurzel die h. Jungfrau Maria ist, so wolle auch er vor allem Andern sie besingen. Es folgen nun zwei Gedichte auf die sieben Freuden der Mutter Gottes, das erste mit einer vierzeiligen *Cabeza* in viersylbigen Versen, und vierzeiligen Strophen achtsylbiger Verse; das zweite in sechszeiligen Strophen (Prosa), in welchen immer nach zwei achtsylbigen Versen ein Halbvers (*quebrado*, von 4 Sylben) kömmt, beide auch durch die künstlichere Anordnung der Reime merkwürdig.

Er kömmt nun auf sein voriges Thema zurück, indem er seine poetische Vorrede also fortsetzt: Da aber schon Cato sagt, dass man dem Ernst auch Scherz beigesellen müsse, so habe auch er einige Schwänke (*burlas*) eingeflochten; doch verwahrt er sich sogleich wieder vor übler Auslegung:

„*Cada que las* (*burlas*) *oyerdes non querades comedir,*
Salvo en la manera del trovar et del desir."

Sonst könnte es ihm mit seinen Lesern leicht so gehen, wie dem griechischen Doctor mit dem römischen Vagabunden (*Copla* 36—53, ein mit vieler Laune erzählter Schwank nach einer mir unbekannten, vermuthlich mittellateinischen Quelle[1]. Daher kömmt es vor allen auf den Leser selbst an, dass er den

[1] Dafür spricht wenigstens, dass sich derselbe Schwank auch in Pauli's Schimpf und Ernst (Frankfurt a. M. 1594. 8. „Von Keysern und weltlichen Regimenten." Bl. 28 *v°*: Ein Narr disputiert) findet. Vgl. Wiener Modezeitung, 1835; 1. December; — und ein ähnlicher bei Rabelais; s. Puibusque, *Hist. comparée des litt. esp. et franç., I. p.* 87—88.

rechten Sinn herauszufinden wisse; zu Allen spreche zwar die Schrift, aber nur die Verständigen werden sie richtig auszulegen wissen.

Nun kömmt er zu dem eigentlichen Gegenstande seines Werkes: „Schon Aristoteles sagte sehr wahr,“ fährt nämlich unser Dichter fort, „dass alle Welt sich um zwei Dinge bemühe: um sich zu erhalten (*mantenencia*) und sich fortzupflanzen“ (*juntamiento con fembra*), sehr naiv setzt er aber sogleich diese Clausel hinzu:

„*Si lo dixiese de mio, seria de culpar,*
Diselo grand filosofo, no so yo de rebtar.“

Dass der Philosoph aber wahr gesprochen, sehen wir an dem Beispiele aller Thiere, noch mehr an dem des Menschen selbst, der ungeregelter wie jene dem Geschlechtstriebe fröhnt, und wider sein besseres Wissen der thörichten Liebe, d. i. der blossen Sinnenlust, sich hingiebt; denn der Trieb ist mächtiger, als die Vernunft:

„*Et yo como soy omen como otro pecador,*
Ove de las mugeres á veses grand amor,
Probar omen las cosas non es por ende peor,
E saber bien, é mal, é usar lo mejor.“

Hierauf beginnt der Dichter, um gleichsam an seinem eigenen Lebensromane die Verirrungen der thörichten und die endliche Erkenntniss der wahren Liebe zu zeigen, die Erzählung seiner wirklich erlebten oder wahrscheinlicher, ja zum Theil, nach seinem eigenen Geständnisse, gewiss erdichteten Liebesabenteuer (*De como el Arcipreste fue enamorado*). „Einst bezauberten mich,“ so erzählt er uns, „die Reize einer schönen und tugendhaften Frau von edler Geburt:

Siempre avia della buena fabla, é buen riso,
Nunca al fiso por mi, ni creo que faser quiso.“

Doch das genügte ihm nicht; da er sie aber auch nicht ein Stündchen ohne Zeugen sehen und sprechen konnte, denn:

„*Mucho de omen se guardan alli* (*las dueñas*) *do ella mora,*
Mas mucho que non guardan los Jodios la Tora,“

so nimmt er seine Zuflucht zu einer Unterhändlerin (*mensagera*), um ihr durch dieselbe ein Lied (*Cántiga*) zu übersenden [1]. Aber

[1] Es ist ein nicht zu übersehender Zug aus der Sittengeschichte jener Zei-

ein wahres Wort sagt: ehr- und tugendsame Frauen glatten Worten nicht vertrauen; die Schöne antwortet daher der Ueberbringerin, bei ihr seien ihre Ueberredungskünste verschwendet, sie sei durch den Schaden anderer von ihr Getäuschter klug geworden, und erzählt ihr die Fabel vom Fuchse, der durch das Beispiel des Wolfes gewarnt, den Ochsen mit dem kranken Löwen besser zu theilen verstand[1]. Ueberdiess hatten verläumderische Zwischenträger die Dame gegen ihn argwöhnisch gemacht, und als bald darauf seine Bewerbung bekannt wurde, zog sie sich gänzlich zurück. Jedoch lässt sie ihm auftragen, ein Klagegedicht darüber zu machen (*algun triste ditado*), was er auch that, und welches sie, wie er sich schmeichelt, nicht ohne Schmerz absang:

„*Más que yo podria ser dello trovador.*"

Er verwünscht die Verläumder, die ihm unziemliche Prahlereien andichteten, wodurch die Dame gegen die Aufrichtigkeit seines Antrags misstrauisch gemacht wurde, und deshalb, über ihn erzürnt, zu seiner Botin sagte: „Wenn die Männer um eine ehrbare Frau freien, so versprechen sie alles was man will, haben sie aber ihren Zweck erreicht, so halten sie wenig oder gar nichts." Was sie ihr, da sie sehr unterrichtet war (*mucho letrada*), durch die äsopische Fabel (*fabla compuesta de Isopete sacada*) von der

---

ten, dass er fast alle seine Liebeswerbungen durch Uebersendung selbst verfasster Lieder eröffnet. Gewöhnlich heisst es: „*Enviel esta cántiga que es deyuso puesta;*" leider scheinen aber nur wenige derselben in den Handschriften sich erhalten zu haben, denn meist fehlen sie; vermuthlich hielten es die raumkargen Abschreiber nicht der Mühe werth, solche, in ihren Augen unbedeutende Kleinigkeiten aufzunehmen, und machten nur zu Gunsten der Gesänge religiösen Inhalts eine Ausnahme, unter den übrigen wählte Jeder nach seinem Geschmacke höchstens einige aus. Wie viel hat nicht die Geschichte der spanischen Lyrik und Metrik dadurch verloren! —

[1] Abgedruckt in Faber's „*Floresta*," *Tom. II, No.* 442. — S. die ursprüngliche Quelle in: *Aesopus-Corai* (*Μύθων Αἰσωπείων Συναγωγή*. Paris, 1810. 8.), *fab.* 38: *Λέων, καὶ ὄνος, καὶ ἀλώπηξ.* — Vgl. das nähere Vorbild in: *Legrand, Fabliaux etc.* . . . 3ème *éd.* Paris, 1829. 8. *Tom. IV, Fables de Marie de France, p.* 360 (findet sich nicht unter den von Roquefort herausgegebenen Fabeln dieser Dichterin) und Reinardus, 10, bei Jac. Grimm, Reinhart Fuchs (Berlin, 1834. 8. S. LXXVI.). — Unser Dichter nennt seine Fabeln immer „*Enxiemplo*," gerade wie die deutschen Dichter des Mittelalters, z. B. Boner oder Stricker, „*Bispel*".

kreissenden Erde, die einen Maulwurf gebar, erläutert[1]. Das Ende dieser ersten Bewerbung war aber, wie gesagt, ein Korb.— Der Dichter sucht sich mit Salomo's Ausspruch zu trösten, dass alles eitel sei, ausser der Liebe zu Gott; ein Bemühen ohne Erfolg aber die grösste Thorheit. — Doch habe er deshalb weder dieser, noch anderen ehrbaren Frauen je übel nachgeredet, was eine grosse Gemeinheit wäre, da eine gute, schöne Frau das höchste Gut der Erde und die grösste Wonne ist. — Denn wäre das Weib etwas Schlechtes, hätte sie Gott dem Manne nicht zur Gefährtin bestimmt und so edel geschaffen, die Liebe hätte nicht so viel Reiz, dass Alle ihr huldigen müssten:

„*Por santo nin santa que seya, non sé quien*
Non codicie compaña, si solo se mantien."

Da auch er sich nun in dem letzteren Falle befand, so richtete er sein Augenmerk auf eine Andere, minder unzugängliche (*puse el ojo en otra non santa*). Er erreicht aber auch bei dieser seine Absicht nicht; denn ein falscher Freund, dessen er sich als Liebesboten bediente, benützt die Gelegenheit für sich:

„*El comió la vianda, é á mi fiso rumiar.*"

Der Dichter rächt sich dafür durch ein Spottgedicht (*trova cazurra*) an diesem falschen Boten (*De lo que contesció al Arcipreste con Fernand Garcia su mensajero*). Dieses Spottgedicht besteht aus einer zweizeiligen *Cabeza* und fünf vierzeiligen Strophen, sämmtlich in achtsylbigen Versen; die ersten drei Verse jeder Strophe sind durch denselben weiblichen Reim gebunden, der vierte aber endet auf den männlichen Reim der beiden Verse der *Cabeza*. Es scheint im Volkston gedichtet zu sein[2].

---

[1] S. Phaedrus, *Lib. IV, fab. XXII: Mons parturiens.* — Unser Spanier bezieht sich hier offenbar auf eine jener im Mittelalter gangbaren Compilationen äsopischer Fabeln, die er, wie die Trouvères, den „kleinen Aesop" (*Ysopet, Isopete*) nennt. Ja vielleicht war sogar eine solche nord-französische Bearbeitung seine unmittelbare Quelle, da er, wie ich noch im Verfolge mehrmals Gelegenheit haben werde, zu zeigen, mit den Dichtungen der Nordfranzosen sehr bekannt war.

[2] Dieses Spottgedicht enthält ein mir unverständliches Wortspiel mit dem Worte „*Crus*", vielleicht der Name der Schönen. Noch spricht er von einem anderen, in den Handschriften nicht verzeichneten Spottgedichte über denselben Gegenstand:

„*Del escolar goloso compañero de Cucaña*
Fise esta otra trova, non vos sea estraña."

Diese beiden unglücklichen Versuche hätten ihn nun allerdings von allen weitern Liebesbewerbungen abhalten sollen; allein die Astrologen sagen mit Recht, es sei Jedem schon bei seiner Geburt sein Schicksal bestimmt, dem suche man vergeblich zu widerstreben. Zum Beweise beruft er sich auf das Beispiel des Maurenkönigs Alacarás, der fünf der angesehensten Naturkundigen (*Sabios naturales*) um das künftige Geschick seines neugebornen Sohnes befragte, deren jeder ihm eine andere gewaltsame Todesart desselben verkündete, deren Aussprüche daher unvereinbar schienen, und doch buchstäblich zutrafen (*Copla* 119—129)[1]. Man dürfe ihn wegen seines Glaubens an die Aussprüche der Astrologie nicht einen Fatalisten und Ketzer schelten, gegen welchen Vorwurf er sich durch ein sinnreiches Gleichniss zu vertheidigen sucht, indem er Gott mit dem Pabste oder einem Könige, und das Schicksal mit den Gesetzen vergleicht, und doch könnten die Ersteren, trotz der unveränderlichen Aussprüche der Letzteren, das Begnadigungsrecht üben. — Er macht nun die Nutzanwendung auf sich und sein eigenes Geschick: denn, fährt er fort, viele werden im Stern der Venus geboren, und müssen daher ihr Leben lang der Liebe huldigen, wenn sie auch noch so sehr widerstreben, und nur selten den ersehnten Lohn erhalten:

> „*En este signo atal creo que yo nascí,*
> *Siempre puñé en servir dueñas que conocí,*
> *El bien que me fecieron, non lo desgradecí,*
> *A muchas serví mucho, que nada acabescí.*
> *Como quier que he probado mi signo ser atal*
> *En servir á las dueñas puñar é non en al;*
> *Pero aunque ome non goste la pera del peral,*
> *En estar á la sombra es plaser comunal.*

Er zählt nun die vortheilhaften Wirkungen der Liebe auf; nur einen Fehler müsse er an ihr tadeln, und zur Steuer der Wahrheit, selbst auf die Gefahr, es mit den Frauen zu verder-

---

Die Erwähnung des „*pays de Coquaigne*“, eine Erfindung der *Fabliers*, beweist abermals seine Bekanntschaft mit diesen Dichtern (s. die Anm. zum Märchen vom Schlauraffenland in der Brüder Grimm Kinder- und Hausmärchen. Thl. 3. 3. A. 1856. S. 239—242).

[1] Die offenbar orientalische Quelle dieser Erzählung ist mir unbekannt; vielleicht eine maurische Volkssage.

ben, entdecken, nämlich: „*que el amor siempre fabla meteroso,*“ sie giebt den Schein für Wirklichkeit, und gleicht einem von aussen schönen und wohlriechenden Apfel, der aber den Keim der Fäulniss in sich trägt. „Lasst euch, ihr Frauen, daher vor ihr warnen, ich muss es euch sagen, wenn auch die Wahrheit nicht gerne gehört wird.“

Trotz dieser schönen Lehren, die er Anderen zu ertheilen weiss, verliebt sich unser Dichter abermals, denn wer kann nun einmal wider seinen Stern, und (*como dise el Sabio*) die Gewohnheit ist eine andere Natur. Er beschreibt die Vorzüge und Reize seiner neuen Schönen (diessmal abermals: *una dueña encerrada*):

„*Por amor desta dueña fis trovas é cantares,*
Sembré avena loca ribera de Enares;
Verdat es lo que disen los antiguos retraeres,
Quien enl arenal siembra non trilla pegujares.“

Er wird abermals verschmäht; sie will ihre Ehre und ihr Seelenheil nicht um schnöder Geschenke und Lieder willen preisgeben. Es ergeht ihm mit ihr, wie in der Fabel dem Diebe mit dem treuen Wachthunde, den er umsonst durch vergiftetes Brod zu bestechen und unschädlich zu machen suchte[1]. Er findet es daher gerathener, sich zurückzuziehen, und tröstet sich mit seinem Unglücksstern:

„*Ca segund vos he dicho, de tal ventura seo,*
Que si lo fas mi signo, ó si mi mal aseo,
Nunca puedo acabtar lo medio que deseo,
Por esto á las vegadas con el amor peleo.

„Als ich nun eben eines Nachts über meinen Unglücksstern nachdachte, und auf Amor, den Urheber meiner Leiden, zürnte:

Un omen grande, fermoso, mesurado á mi vino;
Yo le pregunté, quién era? dixo: Amor tu vesino.“

Der kömmt ihm gerade recht, um sein Müthchen an ihm zu

---

[1] S. Phaedrus, *Lib. I, fab. XXIII: Canis fidelis.* — Wenn ich, wie hier, auf einen Fabeldichter des classischen Alterthums, als auf die ursprüngliche Quelle, verweise, so versteht es sich wohl von selbst, dass unser Dichter nicht unmittelbar aus dieser, sondern nur vermittelst einer mittellateinischen oder nordfranzösischen Bearbeitung daraus geschöpft habe; nur aber, wenn dieses Medium durch einen charakteristischen Zug sich von dem Originale unterscheidet, der in die Nachbildung überging, werde ich es nebst diesem besonders anführen.

kühlen; er überhäuft ihn mit Vorwürfen und Schmähungen, und rückt ihm alle seine Tücken vor; unter andern, er mache weichlich, und zerstöre selbst die physische Kraft des Mannes (*Siempre tiras la fuerza, dísenlo en fasañas*); so erzählt man sich eine solche Geschichte von einem jungen, überaus starken und unbändigen Burschen, der durchaus drei Weiber auf einmal heirathen wollte, aber schon eines war hinreichend, ihn ganz zahm zu machen (*Copla* 179 — 186)[1]. „Die dich, Amor, zum Gebieter wählen," fährt er fort, „denen wird es gehen, wie den Fröschen in der Fabel, die sich vom Jupiter einen König erbaten[2]. So beraubst auch du die Verblendeten ihrer Freiheit, misshandelst sie und verspottest sie noch überdiess. Du entwendest ihre Herzen, um sie an Solche zu verschenken, die für Gegenliebe unempfänglich sind. Drum hebe dich hinweg von mir, du ungerufener Gast, der du auch mich, der ich frei und froh war, so lange ich dich nicht kannte, zu deinem trauernden wehklagenden Sklaven gemacht hast. Dein Anblick erregt meinen Zorn nur noch mehr, und gedenke ich des vielen Leides, was du mir, der ich dich nie beleidigte, zugefügt hast, so kann ich dir nicht Schlechtes genug nachsagen." Da aber trotz dem Amor hartnäckig genug bleibt, so hält auch der Dichter Wort, ihm sein vollständiges Sündenregister vorzuhalten; gleich der Eingang lautet sehr erbaulich:

„*Contigo siempre traes los mortales pecados*"[3]).

Dieses Thema führt er nun aus, durch Beispiele aus der biblischen und profanen Geschichte und Fabeln veranschaulicht, und mit gehöriger Nutzanwendung auf seinen Erzfeind „*Don Amor*," den Inbegriff aller übrigen Sünden. Und zwar zuerst beschreibt er den Anführer dieser saubern Vasallen Amor's, die

---

[1] Dieser allerliebst erzählte Schwank ist offenbar eine Nachbildung des „*fabliaus du Vallet aux douze fames*" (s. Barbazan, *Fabliaux . . . . publ. par* Méon. Paris, 1808. *Tom. III. p.* 148). Aber bei weitem übertrifft unser Dichter an Naivetät der Erzählung und durch glücklich veränderte Nebenumstände sein Vorbild.

[2] S. Aesop. — Corai, *fab.* 167: *Βάτραχοι.* — Abgedruckt in Faber's „*Floresta*", *Tom. II, Nro.* 436.

[3] Ein Lieblingsstoff der Schriftsteller des Mittelalters. Man erinnere sich nur, um eines der bekanntesten Beispiele zu erwähnen, an Chaucer's *Persones Tale: „de septem peccatis mortalibus."*

Habsucht (*Cobdicia*) oder richtiger Selbstsucht, die Wurzel alles Bösen:

„*De todos los pecados es rais la cobdicia,*
Esta es tu fija mayor, tu mayordoma ambicia,
Esta es tu alferes, et tu casa-oficia etc. . . ."

Veranschaulicht durch die Fabel vom Hunde mit dem Stücke Fleisch[1]. Dann führt er ihm jeden der übrigen, nämlich die sieben Todsünden, einzeln vor, und zeigt die Verheerungen, die sie unter dem Banner des *Don Amor* unter dessen armen Schlachtopfern anrichten. Den Reihen eröffnet „*Soberbia;*" eingeschaltet die Fabel vom stolzen Streitross und dem demüthigen Packesel[2]. Dann folgen: „*Avarisia*," mit der Fabel vom Wolfe und dem Kraniche[3]; „*Luxuria*," deren verderbliche Wirkung der Dichter an dem Beispiele David's und des mythischen Virgil[4] zeigt, und durch die Fabel vom Adler und vom

---

[1] S. Aesop. — Corai, *fab.* 209: *Κύων κρέας φέρουσα.*

[2] S. *ibid.*, *fab.* 58: *Ὄνος καὶ ἵππος;* noch näher sich anschliessend an Romulus Ulmensis, *Lib. III*, *fab.* 3: *Equus et Asinus* (in der Ausg. des Phaedrus von Schwabe und Gail, Paris, 1826. 8. *Tom. II*, *p.* 455—456).

[3] S. Aesop. — Corai, *fab.* 144: *Λύκος καὶ Γέρανος.*

[4] Er erzählt die bekannte Geschichte vom mythischen Virgil mit der römischen Dame (vgl. Altenglische Sagen und Märchen, nach alten Volksbüchern. Herausgegeben von W. J. Thoms. Deutsch u. m. Zus. v. R. O. Spazier. Braunschweig, 1830. Thl. I, S. XXIII, 87, 111—114 und 291. Liebrecht a. a. O. S. 483.); doch hat unser Spanier ein paar Nebenumstände hinzugefügt, die sich, so viel ich weiss, in keiner andern Bearbeitung dieser Sage finden, und die ich deshalb hieher setzen will:

Despues desta desonra et de tanta vergueña,
Por faser su loxuria Vergilio en la dueña
Descantó el fuego que ardiese en la leña,
Fiso otra maravilla quel omen nunca ensueña.

Todo el suelo del rio de la cibdad de Roma
Tiberio, agua cabdal que muchas aguas toma,
Fisole suelo de cobre, reluse mas que goma,
A dueñas tu loxuria desta guisa las doma.

Desque pecó con ella, sentióse escarnida,
Mandó faser escalera de torno enjerida
De navajas agudas, por que á la sobida
Que sobiese Vergilio, acabase su vida.
El sopo que era fecho por su escantamente,
Nunca mas fue á ella, nin la hobo talente.

Jäger erläutert[1]; — „*Invidia*" (hier als Eifersucht); eingeschaltet die Fabel von der Krähe im Pfauengefieder[2], — „*Gula*" mit der Fabel vom Löwen und dem Pferde[3]; — „*Vanagloria*" (*ira*), bei welcher Gelegenheit die Fabel vom alten, schwachen Löwen, den alle Thiere, selbst der Esel, misshandeln, und der sich aus Zorn und Scham darüber selbst tödtet, erzählt wird[4]; — und endlich „*Acidia*," erläutert durch die Fabel vom Wolfe, der den Fuchs vor dem Richterstuhle des Affen wegen Diebstahls verklagt[5].

Allein selbst nach diesem ansehnlichen Sündenkataloge hat sich der Dichter noch nicht in seinen Vorwürfen gegen „*Don Amor*" erschöpft; er fährt vielmehr fort, ihn einen Verführer der Töchter, Verderber der Sitten u. s. w. zu schelten; wer ihm am meisten glaube, werde auch am ärgsten von ihm betrogen; ja Verführer und Verführte, Betrüger und Betrogene werden am Ende beide von dem Erzschelm überlistet, es ergeht ihnen mit ihm, wie in der Fabel dem Maulwurfe und dem Frosche mit dem Geier[6]. Endlich schliesst der Dichter, keineswegs aber aus Mangel an Stoff, seine Philippika, indem er ganz naiv hinzu-

---

Im Spanischen kommt diese Sage noch vor: Celestina, *Acto* 7 (*ed. de* Madrid, 1822. 8. *p.* 163); — Alonso Martinez, *Arcipreste de Talavera, De las malas mugeres, ó Corbacho, Parte I. c.* 18; — und in der Romanze: *Mandó el rey prender Vergilios* (vgl. dazu die Bemerkungen Duran's, *Romancero gen.* 2. *ed. I.* 151).

[1] S. *Fabul. Aesop. ex Aphthonio Sophista, fab.* 32 in: *Fab. Aesop. . . . c. ac st. Fr. de Furia. Lipsiae*, 1810. 8. *fab.* 218: *Τοξότης καὶ Ἀετός.*

[2] Abgedruckt in Faber's „*Floresta*," *Tom. II, Nro.* 447. — S. Phaedrus, *Lib. I, fab.* 3, *Graculus superbus et Pavo.*

[3] S. *Romulus Divionens. et Ulmens.; Lib. III, fab.* 2: *Leo et Equus;* doch bei unserem Dichter mit einiger Veränderung und einer ganz anderen Epimythe. — Bei Faber, *l. c., Nro.* 444.

[4] S. Phaedrus, *Lib. I, fab.* 21, *Leo senex, Aper, Taurus et Asinus.* Im Spanischen, wegen der Anwendung, mit anderem Ausgang. — Bei Faber, *l. c., Nro.* 445.

[5] S. Phaedrus, *Lib. I, fab.* 10: *Lupus et Vulpis, judice Simio.* Bei unserem Dichter aber bedeutend erweitert und zugleich Satyre auf Richter und Advocaten („*Abogado de fuero: oy fabla provechosa*") und Parodie des Gerichtsstils; daher auch als launige Schilderung des damaligen Rechtsverfahrens merkwürdig. Hier fängt der Auszug bei Velasquez (in der Uebersetzung von Dieze S. 136) an. — Copla 364—377 hat Sanchez unterdrückt.

[6] S. Aesop. — Corai, *fab.* 245: *Μῦς καὶ Βάτραχος.*

setzt: „Ich könnte noch mehr sagen, fürchtete ich nicht den Zorn der Verliebten. Lass uns daher schweigen, und hebe dich von dannen.“ Es wäre aber eine mehr als unbillige Forderung, dass „*Don Amor*,“ der so lange geduldig sich ausschelten liess, nun sich schweigend entferne; der Dichter, eingedenk der poetischen Gerechtigkeit, sieht sich daher nothgedrungen, dessen Replik anzuhören und aufzunehmen (*Aqui fabla de la respuesta que Don Amor dió al Arcipreste*): Der Gott, minder rachsüchtig, als man wohl glauben sollte, begnügt sich aber nicht, ihm bloss sein unüberlegtes Schelten zu verweisen, und zu zeigen, dass er grösstentheils selbst sein Missgeschick verschuldet habe; sondern ertheilt ihm grossmüthig guten Rath, wie er es künftig besser anfangen solle, um sich die Gegenliebe der Schönen zu erwerben, indem er ihm zugleich empfiehlt, fleissig die Schriften seiner gelehrigen Schüler „Pánfilo“ und „Nason“ zu lesen[1]:

Quesiste ser maestro ante que discipulo ser,
Et non sabes la manera como es deprender,
Oye é leye mis castigos, é sábelos bien faser,
Recabdarás la dueña, é sabras otras tener.

— — — — — — — — —

Si leyeres Ovidio el que fue mi criado,
En él fallaras fablas, que le hobe yo mostrado,
Muchas buenas maneras para enamorado,
Pánfilo y Nason yo los hobe castigado[2].

Er belehrt ihn nun zuerst über die Wahl der Geliebten („*Sabe primeramente la muger escoger*“), und beschreibt ihm ge-

---

[1] Diese von Amor und später von der Venus dem Dichter ertheilten Rathschläge sind offenbar eine Nachahmung von Ovid's „Kunst zu lieben“, wie sich selbst oft bis ins Einzelne nachweisen lässt (z. B. Copla 418 vgl. mit *art. amat. lib. I, v.* 32—33; — 421 mit *ibid. v.* 35; — 426—427 mit *lib. II, v.* 197—98 u. s. w.), versteht sich im Gewande des Mittelalters, und von unserem Spanier glücklich localisiert. — Wie häufig dieses Werk Ovid's überhaupt von den Dichtern des Mittelalters nachgeahmt wurde, sieht man z. B. bei Legrand, *Fabliaux* (Paris, 1829. *Tom. II, p.* 265—296), der aus mehreren ähnlichen altfranzösischen Gedichten drei über die Kunst zu lieben ausgewählt und mitgetheilt hat, die unverkennbar nach dem Ovidischen gebildet sind. Vielleicht hat unser Spanier, bei seiner Bekanntschaft mit den Werken der Trouvères, auch einige derselben vor sich gehabt.

[2] Vgl. auch Copla 865. — Von dem hier genannten Pánfilo werde ich später Gelegenheit haben, zu sprechen.

nau, wie sie aussehen müsse, um liebreizend zu sein (*Copla* 421—425; interessant als Musterbild weiblicher Schönheit nach damaligem Geschmacke); dann, wenn er also richtig gewählt habe, müsse er vor allem immer eifrig und unermüdet im Dienste seiner Schönen sein („*Sirvela, non te enojes, sirviendo el amor cresce*"), nachgiebig und zuvorkommend, zur rechten Zeit aber auch kühn und unternehmend[1]); denn durch Zaghaftigkeit wie durch Lässigkeit verliert man die Gunst der Weiber; und erzählt ihm zum Beweise das Beispiel von den zwei Faulen, die sich um eine Schöne bewarben (Copla 431—441)[2]). Wiewohl nun hier Sanchez einige Strophen zu unterdrücken für gut fand, so ergiebt sich doch aus dem Zusammenhange, dass Amor, in seinem Unterrichte fortfahrend, dem Dichter räth, gegen seine Schöne freigebig zu sein, und ihm zu diesem Ende die Macht des Geldes preist (Copla 464—489: *Ensiemplo de la propiedat que el dinero há*)[3]); den Reizen dieses mächtigen Beherrschers der Welt

---

[1] Manches ist hier sehr derb gegeben; wie denn oft die Dichter des Mittelalters neben überschwenglicher Galanterie unwillkürlich ihre kräftigere Natürlichkeit ganz schmucklos und naiv genug aussprechen, z. B.:

„*Verguenza non te embargue quando con ella estodieres,*
Perezoso non seas á dõ buena asina vieres.
Quando la muger vee al perezoso cobardo,
Dise luego entre sus dientes, oy este tomará mi dardo.
Con muger non emperesces, nin te envuelvas en tabardo,
Del vestido mas chico sea tu ardit alardo."

[2] Vgl. einen ähnlichen Schwank: Die drei Faulen, in der Brüder Grimm Kinder- und Hausmärchen. 7. Ausgabe. No. 151, und die Nachweisungen hiezu in Thl. III, S. 233—235; und Liebrecht's Nachträge dazu in der Germania (von Pfeiffer). Jahrg. II. Hft. 2, S. 246. — und: *La vida y fabulas de Ysopo (Anvers, en casa de J. Steelsio. S. A. 12°) fab. extravag. XIII: Del padre y de los hijos, fol.* 82, wo die drei Söhne, um sich im Lügen zu überbieten, Aehnliches von sich erzählen, wie hier die Faulen. — Copla 442—463 hat Sanchez unterdrückt.

[3] Das Original zu dieser Episode findet sich abermals bei den Nordfranzosen. S. Legrand, *fabliaux, Tom. III, p.* 216: *De Dom Argent.* Wie sehr dieser Gegenstand auch schon im Mittelalter ansprach, zeigen die häufigen Nachahmungen. Vgl. Müller, Sammlung deutscher Gedichte a. d. *XII. — XIV.* Jahrh., Bd. I, am Ende: *Dis ist von dem Pfenninge;* — und *Ancient Songs and Ballads. From the Reign of K. Henry II. to the Revolution. Collected by J. Ritson.* London, 1829. 8. *Tom. I, p.* 134—135: *A Song in Praise of Sir Penny.* In der einleitenden Bemerkung sagt der Herausgeber: *The praises of this*

widersteht nicht leicht ein Weib, und sollte er auch kein Geld in der Tasche haben, so möge er es doch im Munde führen:

„*Sey franco de palabra, non le digas rason loca,*
Quien no tiene miel en la orza, téngala en la boca."
(Vgl. Ovid, *art. amat. Lib. II, v.* 275—280).

Wenn er sich auf Gesang und musikalische Begleitung (*estromentos*) verstehe, so möge er sich manchmal, doch nicht zu oft und nur bei schicklicher Gelegenheit (*A las vegadas poco en honesto lugar*), vor seiner Schönen hören lassen (*non dexes de trobar*; — vgl. Ovid, *l. c. v.* 281—286). Strophe 490—501 wurden abermals vom Herausgeber weggelassen, doch fährt auch in den nächstfolgenden Amor noch immer fort, guten Rath zu ertheilen; er schärft nämlich seinem Schüler ein, sich eines anständigen Betragens zu befleissigen, und vor allem (*sobre todo*) möge er sich hüten, übermässig Wein zu trinken (*de beber mucho vino blanco é tinto;* — vgl. Ovid, *Lib. I, v.* 589—595). Er zeigt ihm die schrecklichen Folgen, die aus der Uebertretung dieses Rathes entstehen können, an dem Beispiele eines Eremiten, den der Teufel durch Trunkenheit zu Nothzucht und Mord verleitete (Copla 503—517)[1]. Ferner solle er auch im Reden das rechte Mass zu halten suchen, kein Spieler und Raufbold sein, nie andere Frauen in Gegenwart seiner Schönen loben, wohl aber ihre Schönheit und Vorzüge preisen, und ja sich hüten, ihrer Gunstbezeugungen sich zu rühmen, denn je verschwiegener er sein werde, je mehr werde er erhalten; Viele aber haben durch tadelnswerthe Plauderhaftigkeit die Gunst der Frauen verscherzt, und nicht nur sich, sondern alle Männer bei ihnen in üblen Ruf gebracht:

„*Por un mur pequeño que poco queso preso*
Disen luego: los mures han comido el queso."

„Beachtest du diese meine Warnungen, so wird dir manche Schöne, die dir heute noch den Zutritt verschloss, morgen selbst

---

worthy Knight have been a favourite topic both with the Englisch and Scottish Poets."

[1] Unser Dichter hat den Stoff dieser Erzählung aus zwei „*Contes devots*" geschöpft, die er mit vieler Geschicklichkeit zu einem Ganzen zu verarbeiten verstand. S. Méon, *nouv. Recueil de fabliaux.* Paris, 1823. 8. *Tom. II, p.* 173: *de l'Ermite qui s'enyvra* und *p.* 362: *de l'Ermite que le Deable conchia du coc et de la geline.*

die Thüre öffnen. Noch viel mehr könnte ich dir sagen", ruft Don Amor endlich abbrechend aus, „aber nicht länger kann ich bei dir weilen, zu viele Andere bedürfen meiner:

Pésales por mi tardanza, á mi pesa del vagar,
Castígate castigando, é sabras á otros castigar."

Der Dichter aber setzt zur Warnung Anderer hinzu:

Yo Joan Ruis el sobredicho Arcipreste de Hita,
Porque mi corazon de trovar non se quita,
Nunca fallé tal dueña como á vos Amor pinta,
Nin creo que la falle en toda esta coyta.

„So schied Amor von mir, und störte nicht länger meinen Schlaf (*Partióse Amor de mi, é dexóme dormir*)," berichtet er, ganz treuherzig weiter erzählend; „aber kaum dämmerte der Morgen, als ich über die ertheilten Lehren nachzusinnen begann, und um die Wahrheit zu sagen, fand ich mit Erstaunen, dass ich sie ja ohnehin stets befolgt hätte:

Mucho las guardé siempre, nunca me alabé,
Quál fue la razon negra, porque non recabdé?
Contra mi corazon yo mismo me torné,
Porfiando le dixe, agora yo te porné
Con dueña falaguera, é desta ves terné,
Que si bien non avengo, nunca mas averné.
Mi corazon me dixo, faslo é recabdarás."

Er beschliesst also, dieser so zuversichtlich ausgesprochenen Mahnung seines Herzens zu vertrauen, und sich frischen Muthes eine neue Geliebte zu suchen:

„*Busqué et fallé dueña de qual so deseoso.*
— — — — — — — — — —
La mas noble figura de quantas yo haber pud,
Viuda rica es muncho, et moza de juventud,
Et bien acostumbrada, es de Calataud,
De mi era vesina, mi muerte é mi salud."

Nun folgt die Erzählung dieses Liebesabenteuers (Copla 557—865), eine der ausgeführtesten Partien dieses Werkes, die, obschon sie eine Nachahmung und oft wörtliche Paraphrase einer, auch unter Ovid's Namen, im Mittelalter bekannten Komödie (*Pamphilus de documento amoris. Comœdia*) ist, doch von unserem

Dichter sehr glücklich nationalisiert und localisiert wurde[1]). Da aber diesmal der Buhler durch Hülfe der Kupplerin sein Ziel erreicht, so hält sich der Dichter für verpflichtet, das Anstössige der Erzählung durch die moralische Anwendung unschädlich zu machen; er fügt daher noch eine ausdrückliche Warnung an die Schönen bei (*Del castigo quel Arcipreste dá á las dueñas*), die er, wie gewöhnlich, in eine Fabel einkleidet;

> „*Dueñas, habed orejas, oid buena licion,*
> *Entendet bien las fablas é guardatvos del varon,*

---

[1] Schon D. Juan Ant. Pellicer hat den Herausgeber auf diese Nachahmung aufmerksam gemacht, der dessen Auszug aus dem lateinischen Original nebst einigen vergleichenden Bemerkungen über die Art der Benützung desselben von unserem Spanier seinem „*Prologo*" angehängt hat (*p. XXIII—XXIX*), worauf ich verweise, und nur bemerke, dass Pellicer die im Texte angeführte Komödie irrig für ein und dasselbe Werk mit einem anderen, auch dem Ovid fälschlich beigelegten Producte des Mittelalters: „*de Vetulá*", gehalten habe. Da unser Erzpriester dem Gange des lateinischen Originals (vgl. Grässe, Lehrb. d. Literärgesch. Bd. II. 2. 2. S. 1092; — und die Inhaltsangaben bei v. Schack a. a. O. I. S. 121.), in der Hauptsache wenigstens, genau gefolgt ist, so hielt ich eine umständlichere Angabe des Inhalts dieser Erzählung für überflüssig, die auch durch den häufig gebrauchten Dialog und die oft ächt dramatische Darstellung ihren Ursprung und das Talent unseres Dichters beurkundet, und wohl als das Muster des über ein Jahrhundert jüngeren so berühmten dramatischen Romans „*Celestina*", gelten kann. Nur so viel muss ich daraus anführen, dass die handelnden Personen Doña Venus (hier als Gattin Amor's), der Dichter unter dem Namen Don Melon de la Uerta (Pamphilus), die Schöne, Doña Endrina (Galatea), und die alte Kupplerin (die er „*Trota-Conventos*" sehr bezeichnend nennt) sind; dass er auch hier nicht unterlassen hat, ein paar Fabeln einzuschalten, nämlich: Copla 720—727 vom Trappen (*abutarda*) und den anderen Vögeln, die den Rath der Schwalben verachten (bei Faber, *l. c.*, *Nro.* 438; — s. *Romulus Divionens. et Ulmens.*, *Lib. I*, *fab.* 19: *Aves et Hirundo*) und Copla 740—753: *Del Lobo que arentó torpemente* (wovon aber der Anfang fehlt wegen Lücken in den Handschriften; — vgl. *Vida y fabulas de Ysopo*, *Extravagant. fab. X. Fol.* 75 *v*o, woraus ich den Titel suppliert habe); und dass er keineswegs seine Quelle verläugnet, ja im Gegentheile zu seiner Rechtfertigung sie ausdrücklich anzuführen für nöthig erachtet, indem er die Erzählung, sich also verwahrend, schliesst (Copla 865):

> *Doña Endrina é D. Melon en uno casados son,*
> *Alégranse las compañas en las bodas con rason.*
> *Si villania he dicho, haya de vos perdon,*
> *Que lo feo del estoria dis Panfilo é Nason.*

Guardatvos, non vos contesca, como con el Leon
Al Asno sin orejas é sin su corazon[1].

Der Held dieser Fabel, an dem sich die Schönen ein Beispiel nehmen sollen, ist zwar eben nicht sehr galant gewählt; dafür ist aber die Lehre um so uneigennütziger und erbaulicher, sich vor der thörichten Liebe zu hüten (*Guardadvos de amor loco*), und nur einer reinen, gottgefälligen, ihr Herz zuzuwenden (*vuestro corazon se lance en amor de Dios limpio*); am Schlusse derselben entschuldigt sich der Dichter bei den Frauen wegen ihrer ungeschminkten Wahrheit, und verwahrt sich nochmals gegen jede Missdeutung wegen Aufnahme der obigen Erzählung:

„Dueña, por te desir esto non te asuñes, nin te aires,
Mis fablas é mis fasañas, ruégote, que bien las mires,
Entiende bien mi estoria de la fija del Endrino,
Dixela por te dar ensiempro, non porque á mi vino,
Guardate de falsa vieja, de riso de mal vesino,
Sola con ome non te fies, nin te llegues al espino.“

Doch er hat sein Thema noch keineswegs erschöpft, denn er beginnt unmittelbar nach dieser Strophe die Erzählung einer neuen Intrigue, indem er also fortfährt:

„Seyendo yo despues desto sin amor é con cuidado,
Vi una apuesta dueña ser en su estrado, etc. . . . .

Da er die guten Dienste seiner „*Trota-conventos*“ bei dem vorhergehenden Abenteuer bereits hinlänglich erprobt hat, so nimmt er auch jetzt sogleich seine Zuflucht zu ihr. Diese spielt überhaupt

---

[1] S. *Calila et Dimna . . . . . publ. par Silv. de Sacy. Chap. IX, Le Singe et la Tortue, p.* 212—215 des arab. Textes; und nach der griechischen Bearbeitung (*Στεφανίτης καὶ Ἰχνηλάτης*) in Aesop. — Corai, *fab.* 358. *p.* 233—235: *Λέων, Ἀλώπηξ, καὶ Ὄνος.* Die Einkleidung ist bei unserem Spanier charakteristisch; hier ist der Esel ein „*Joglar*“, der den kranken Löwen durch seine lärmende Musik (*su atambor taniendo*) belästigt; dieser erzürnt sich über die Frechheit des Esels der, schon einmal gewarnt, entflohen ist, und lässt ihn, um seiner wieder habhaft zu werden und ihn durch den Tod zu bestrafen, durch die „*Gulhara Juglara*“ abermals an seinen Hof locken; der Esel geht in die Falle, und wird auf Befehl des Löwen getödtet, der dem Wolfe die Obhut über den für den königlichen Gaumen bestimmten Braten aufträgt; dieser aber frisst das Herz und die Ohren des Esels, und giebt dem darob entrüsteten Löwen die bekannte Antwort. — Vgl. Du-Méril, *Poésies inéd. du moyen âge, p.* 135—137.

von jetzt an bei allen seinen verliebten Unternehmungen eine Hauptrolle, die vorzüglich in der Absicht erdichtet zu sein scheinen, um die Ränke dieser, in Spanien von jeher so häufig gebrauchten, ja bei der zurückgezogenen Lebensweise der Frauen den Verliebten unentbehrlichen Mittelspersonen („*Que estas son comienzo para el loco pasaje*“) darzustellen, und durch ironisches Loben ihrer Verführungskünste und satyrische Ausfälle auf seine leicht verführbaren Landsmänninnen die Unschuldigen zu belehren („*en agena cabeza sea bien castigada*“). Er war auch diessmal bereits auf dem besten Wege, durch Hülfe der Künste seiner Alten das ersehnte Ziel zu erreichen, denn seit er sich auf den Rath der Venus einer so kunsterfahrenen Liebesbotin bedient, ist er viel glücklicher in seinen Unternehmungen; als er durch einen unvorsichtigen Scherz das Ehrgefühl der Dame Urraca (so heisst nämlich die *Trota-conventos*) tief beleidigt („*Yo le dixe como en juego: picaza parladera etc.*“). Sie rächt sich durch Entdeckung seiner Herzensangelegenheit, und die Schöne wird nun strenge bewacht (*fue la dueña guardada quanto su madre pudo*). Er räth daher jedem, derlei unentbehrliche Freundinnen durch Spott nicht böse zu machen, und zählt ein ganzes Register von Spottnamen (Copla 898—901 enthalten 41 solcher Ehrentitel! Gewiss eine merkwürdige Stelle für die spanische Sprach- und Sittengeschichte!) auf, die man bei Verlust ihrer Freundschaft auch nicht im Scherz ihnen geben dürfe. — Was sollte er aber nun ohne die Allvermögende anfangen? — Er musste sich also bequemen, durch Bitten und Geschenke sie zu versöhnen. Sie schmollt zwar anfangs, ist aber nicht unerbittlich, und räth ihm für die Zukunft:

„*Nunca digas nombre malo nin de fealdat,*
Llamarme buen amor, é faré yo lealtat.“

Der Dichter setzt ironisch hinzu:

Por amor de la vieja é por desir rason,
Buen amor dixe al libro é á ella toda sazon.

Ihre Meisterschaft sollte er aber erst jetzt in ihrem ganzen Glanze kennen lernen:

Fiso grand maestria et sotil travesura,
Fisose loca publica andando sin vestidura.

So wusste sie, sich verrückt stellend, ihre eigene Aussage, in der sie aus Rachsucht das Geheimniss der Verliebten kund gegeben

hatte, als das Geschwätz einer Wahnsinnigen unschädlich zu machen; die Schöne wird nun nicht mehr so strenge bewacht, und die Alte, als Hausiererin verkleidet (*Fisose corredera de las que venden joyas*), weiss sich von neuem bei ihr Eingang zu verschaffen, und durch ihre Zauberkünste sie für ihren Schützling zu erobern. — Sein Unglücksstern waltete aber noch immer über ihm; er sollte auch dieses Glück nicht lange geniessen, denn nach wenigen Tagen der Lust starb die Schöne:

Como es natural cosa el nascer é el morir,
Hobo por mal pecado la dueña á fallir,
Murió á pocos dias, non lo puedo desir etc. . .

Er wird darüber krank vor Schmerz; seine vermittelnde Freundin schilt ihn desshalb einen weichlichen Jungen, indem es nicht der Mühe werth wäre, wegen eines so leicht zu ersetzenden Verlustes sich zu grämen, und spricht überhaupt so verächtlich von ihrem eigenen Geschlecht, dass er seinen Schmerz und Unmuth in Spottliedern auf das schöne Geschlecht zu betäuben sucht:

De toda la laseria et de todo este cojijo
Fis cantares cazurros de quanto mal me dixo;
Non fuyan dello las dueñas, nin los tengo por lijo,
Ca nunca los oyó dueña, que dellos mucho non rijo.

Man muss daher um so mehr bedauern, dass diese Spottlieder nicht auf uns gekommen sind; wahrscheinlich hat sie aber der Dichter selbst unterdrückt, um den Zorn der Schönen nicht zu sehr zu reizen, die er auch desshalb sogleich um Verzeihung anfleht:

Á vos, dueñas Señoras, por vuestra cortesia
Demando vos perdon, que sabed que non querria
Haber saña de vos; ca de pesar morria,
Consentid entre los sesos una tal vavoquia.

Mit Anbruch des Frühjahrs (*el mes era de Marzo*) macht er, wahrscheinlich um sich zu zerstreuen (*á probar la Sierra*), einen Ausflug in die nahen, von Hirten bewohnten Gebirgsthäler und durch den Pass von Lozoya nach Segovia. Er beschreibt uns mit vieler Laune die tragi-komischen Abenteuer die er auf dieser Fahrt, von der noch rauhen Jahreszeit und den noch rauheren, häufig irreführenden Gebirgswegen übel mitgenommen, mit ungeschlachten Hirtinnen (*Serranas*) bestand, die seine Galanterie oft sehr unzart erwiederten, ihm aber, als einem ächten Dichter, bei dem „Schmerz und Freude zu Gesang wird,“ Stoff zu einigen

recht artigen Hirtenliedern (*Cánticas de Serrana*) gaben, die es glücklicher Weise den Abschreibern gefiel, grösstentheils aufzunehmen, wofür ihnen die Spanier die Erhaltung ihrer bis jetzt, so viel mir bekannt ist, ältesten ächten Lieder im Volkstone zu danken haben[1]. Nach all diesen glücklich überstande-

---

[1] Sanchez hat sie, die raumkargen Handschriften genau copierend, bis auf eines fehlerhaft abgetheilt; doch lassen sie sich durch die hinlänglich markirte Reimfolge und den regelmässigen Strophenbau sehr leicht auf ihre ursprüngliche Gestalt zurückbringen, wodurch sie für die Geschichte der spanischen Metrik, eben der charakteristischen Form wegen, erst den rechten Werth erhalten. In ihnen hätten wir also die, so viel ich weiss, ältesten, auf uns gekommenen Muster jener „*Cánticas Serranas*", deren schon der Marquis von Santillana in seinem berühmten Briefe erwähnt (Sanchez, *l. c.*, *Tom. I, p. LVIII—LIX*). Die ersten drei dieser Gedichte sind in sieben- und neunzeiligen Strophen achtsylbiger Verse, mit dem Ton auf der zweiten oder dritten und vorletzten Sylbe; die Anordnung der Reime ist bei den siebenzeiligen Strophen des ersten: *ab ab cc b*; die Reimstellung der neunzeiligen Strophen des zweiten mit einem *Estribillo* von drei Versen, *ab ab ab ab c*, welcher letzte Vers in allen Strophen durch denselben Reim mit dem letzten des *Estribillo* gebunden ist, auch ist das letzte Wort jeder Strophe zugleich das erste der nächstfolgenden (*Coplas capfinidas*; daher sagt der Dichter selbst von diesem schon mehr künstlich construierten Gedichte: *Non es mucho fermoso, creo que nin comunal*); die siebenzeiligen Strophen des dritten haben diese Reimstellung: *ab ab ab b* (dieses Gedicht ist besonders anziehend durch seine naive Schilderung des Hirtenlebens und der ländlichen Spiele der Sierren-Bewohner). — Das letzte Abenteuer in diesen Gebirgsthälern bestand er mit seiner Führerin durch den Engpass von Tablada, einer riesenmässig gebauten Serrana, die er sehr komisch als einen Ausbund von Hässlichkeit und ein wahres Ungethüm beschreibt (*Yeguarisa trefuda, talla de mal ceñiglo etc. . .*):

De quanto que me diro et de su mala talla
Fise bien tres cántigas, mas non pud bien pintalla.
Las dos son chanzonetas, la otra de trotalla,
De la que te non pagares, veyla, é rie, é calla.

Aber statt dieser zwei „*Chanzonetas*" und der „*Cántiga de trotalla*" (Gassenhauer?) folgt unmittelbar die vierte „*Cántiga de Serrana*", die von alle dem nichts enthält, sondern ähnlichen Inhalts mit den drei früheren ist. Diese hat Sanchez richtig abgetheilt; sie besteht aus einer *Cabeza* von vier durch denselben Reim gebundenen Versen und fünfzeiligen Strophen sechssylbiger Verse, mit dem Ton auf der ersten oder zweiten und vorletzten Sylbe, wovon die ersten vier paarweise gereimt sind, der letzte aber in allen Strophen mit den vier Versen der Cabeza durch denselben Reim gebunden ist. Die ersten fünf Strophen dieser *Cántiga* hat Ortiz de Zuñiga (*Anales de Sevilla*, *p.* 815, *a.* 1253), auf die Autorität des Argote de Molina sich stützend, als Probe von den Gedichten eines „Romanzensängers", des *Domingo Abad de los Roman-*

nen Fährlichkeiten beschliesst er, vor seiner Heimkehr noch nach *Santa Maria del Vado*, einem Gnadenorte in der Nähe dieser Sierren, zu wallfahrten:

Fui tener y vigilia, como es acostumblado,
A honra de la Virgen, ofrecíle este ditado.

Dieser der Mutter Gottes huldigende Lobspruch (*ditado*; *dit*) ist in vierzeiligen Strophen zwölfsylbiger Verse mit der Reimstellung: *aaab, cccb* u. s. w. mit überschlagenden Cäsur-Reimen und mit einer zweizeiligen *Cabeza* (*bb*) abgefasst. Um ihr Andenken noch mehr zu ehren (*yo en tu memoria algo quiero faser*), reiht er daran noch zwei Gedichte, in denen er die Leidensgeschichte Christi besingt und die im metrischen Bau und in Anordnung der Reime dem obigen gleich sind, nur dass das zweite derselben fast durchgängig vierzehnsylbige Verse hat.

Bei Herannahung der „heiligen Zeit" (der Fasten) kehrt er

---

ces, der unter Ferdinand dem Heiligen gelebt haben soll, angeführt (auch in Dieze's Uebers. des Velazquez abgedruckt S. 146); Sanchez beweist aber hinlänglich (*p.* 166—167), dass diess auf einem Irrthume des Argote beruhe, und dass dieses Gedicht das bei unserem Erzpriester aus ein und zwanzig Strophen besteht, schon der viel jüngeren und ausgebildeteren Sprache wegen, wenigstens in der auf uns gekommenen Form keinem Dichter des dreizehnten Jahrhunderts beigelegt werden könne. Wenn ich aber auch einerseits den Einfluss der Volkspoesie auf diese Gedichte, besonders in Rücksicht der metrischen Form (denn sie sind, wie ich gezeigt habe, nach Art der späteren, erweislich ächten Volkslieder in der bekanntlich gebräuchlichsten Versart derselben, nämlich in „*Versos de redondilla mayor y menor*" abgefasst), für sehr wahrscheinlich halte, so lässt sich doch das Zusammentreffen derselben, vorzüglich in Bezug auf den Inhalt, mit den damals und schon früher bei den Süd- und Nordfranzosen so beliebten Schäferliedern (den „*Pastoretas*" der Troubadours und den „*Pastourelles*" der Trouvères) als kein bloss zufälliges annehmen (S. Diez, die Poesie der Troubadours, S. 114; und W. Wackernagel, Altfranzös. Lieder und Leiche. Basel, 1846. 8. S. 183), um so weniger, als ich die genaue Bekanntschaft unseres Erzpriesters mit den Dichtungen derselben mehrfach nachgewiesen habe. Ich glaube daher, dass die fremden Muster die nächste Veranlassung zur Beachtung und Benützung des Heimischen möchten gewesen sein, und dessen kunstmässigere Ausbildung, schon bei unserem Dichter und noch vielmehr bei den Späteren, befördert haben. Wie enge war nicht damals überhaupt die Verbindung zwischen Volks- und Kunstpoesie, besonders in der erst sich entwickelnden Lyrik! — Wie sehr unterscheiden sich daher auch diese noch wenig cultivierten Kinder der Natur von dem raffinierten, süsslichen Schäfergewinsel des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts nach italienischen Mustern!

denn endlich wieder heim (*por folgar algun rato*); es fehlten nämlich nur mehr sieben Tage bis zum Aschermittwoch (*dende á siete dias era quaresma*). — Er sitzt eben mit einem guten Freunde, *Don Jueves Lardero*, bei Tische, als ein leichtfüssiger Bote ihm zwei Schreiben übergiebt. Das eine ist ein Beglaubigungsschreiben (*Carta de creencia*) der *Doña Quaresma* für alle ihre Diener und insbesondere die Erzpriester und die Kleriker, worin sie ihnen befiehlt (*so pena de sentencia*), ihren Erzfeind, den *Don Carnal* (hier die Zeit des Fleischessens überhaupt), der nun schon fast ein Jahr ungestraft ihre Länder verwüste, herauszufordern, und zwar von heute über sieben Tage, wo sie mit ihrem ganzen Heere zum Kampfe gegen ihn anrücken werde. Dieses Schreiben soll im ganzen Lande verkündet werden, damit die Vasallen und Verwandten ihres Feindes (*su gente*) sich nicht entschuldigen könnten, als sei ihnen nicht gehörig abgesagt worden („*Dada en Castro de Ordiales, en Burgos rescebida*“). Das andere Schreiben ist der Fehdebrief der *Doña Quaresma* an *Don Carnal* in aller Form Rechtens:

— — — — — abierta é sellada,
Una concha muy grande de la carta colgada,

den sie ihm durch ihren Herold, *Ayuno*, übersendet. Der Erzpriester und sein Gastfreund sind zwar über diese Nachricht sehr betrübt, und Letzterer beschliesst sogar, eine Lanze mit der übel berathenen Doña zu brechen; der Erzpriester aber fügt sich dem Befehle seiner Herrin, und sendet seinerseits sogleich auch einen Absagebrief durch „*Viernes*“ an *Don Carnal:*

Que venga apercebido el martes á la lid.

Hierauf rüsten sich beide Theile zum Kampfe (hier beschreibt der Dichter mit vieler Laune die beiden Heere, bestehend aus den verschiedenen Land- und Seethieren die, je nachdem sie zu Fleisch- oder Fastenspeisen dienen, sich unter die zwei feindlichen Banner reihen); *Don Carnal* und die seinen, die sich im Essen und Trinken etwas zu sehr übernommen hatten und eingeschlafen waren, werden in der Mitternachtsstunde im Lager überfallen und leisten daher nur geringen Widerstand (komische Beschreibung der Schlacht); *Don Carnal* wird besiegt, und von allen seinen Vasallen, bis auf „*Cecina*“ und „*Tocino*“ verlassen, mit diesen beiden gefangen genommen und gebunden vor seine

triumphierende Feindin geführt; diese befiehlt, ihn selbst einzusperren, seine Gefährten aber aufzuhängen:

Mandó á Don Carnal, que guardase el ayuno,
Et que lo toviessen encerrado á dó non lo vea ninguno.
Si non fuese doliente, ó confesor alguno,
Et quel diesen á comer al dia manjar uno[1].

Don Carnal kommt auch wirklich in den Fall, eines Beichtigers zu bedürfen, und ein Mönch (*flayre*) kommt zu ihm, um sein Glück zu versuchen, diesen verstockten Sünder zu bekehren. Bei dieser Gelegenheit macht der Dichter eine Digression über die Lehre von der Beichte und Busse, und wiewohl er, wie er sagt, diesen hochwichtigen Gegenstand nur mit geziemender Scheu und Ehrfurcht vor der Meinung gelehrterer Männer berühre, indem er sehr bescheiden sich mit seinem geringen Wissen wiederholt entschuldiget:

Só rudo é sin sciencia, non me oso aventurar,
Salvo un poquillo que oi desputar.

— — — — — — — — — — — —

Escolar só mucho rudo, nin Maestro nin Doctor,
Aprendí et sé poco para ser demostrador,

so könne er doch nicht unterlassen, die Anmassung einfacher Geistlicher (*Clerigos simples*) zu tadeln, Jeden Beichte hören

---

[1] Die Grundidee dieser Allegorie hat unser Dichter abermals von den Nord-Franzosen entlehnt (S. Barbazan, *Fabliaux. Tom. IV. p.* 80: *Bataille de Karesme et de Charnage.* Vgl. Du-Méril, *De la poésie Scandinave. Prolégomènes.* Paris, 1839. 8. *p.* 317, Note 1: — zu der dort angeführten ital. Bearbeitung kann ich noch hinzufügen: *Raccolta di poesie facete, di Giulio Cesare Croce, stampato in Bologna nel sec. XVII.* darin: *La trionfante vittoria della Quaresima contro il Carnevale.*); aber mit viel mehr Laune und Anschaulichkeit, bis ins Einzelne die Sitten, Gewohnheiten und religiösen Gebräuche mit vielem Geschick copierend und oft sehr witzig parodierend, ausgeführt, und so wie eine andere Veranlassung des Streites, so auch eine neue Reihe von Begebenheiten und einen anderen Ausgang hinzu gedichtet. — Ueberhaupt waren solche allegorische Kämpfe (Allegorie und Kampf) ein Lieblingsgegenstand der Dichter des Mittelalters. (Vgl. z. B. „*la Bataille de Vins*" bei Barbazan, *l. c. Tom. I, p.* 152: — „*Dis ist von dem Herbste und von dem Meigen*" in Müller's Samml. deutsch. Ged. B. III, S. XXIX. — XXX. u. s. w. Vgl. auch Huber's Anzeige von Th. Wright's Ausgabe der *Latin poems attrib. to Walter Mapes,* in der Jenaer Litz. 1842. No. 233. Sp. 962: und Du-Méril, *Poésies lat. ant. au XII. s. p.* 218), deren ursprüngliches Vorbild wohl die Batrachomyomachie gewesen sein dürfte.

und alle Sünden aus eigener Machtvollkommenheit vergeben zu wollen; er erinnert an die reservierten Sünden, und beruft sich, seine theologische Belesenheit zeigend, auf das „*Comun Derecho*“, „*Santo Decreto*“, die Decretalen und die Schriften der gelehrtesten Kirchenrechtslehrer der damaligen Zeiten. — Der oben erwähnte Mönch aber, berichtet er, in seiner Erzählung fortfahrend, war vom Pabste mit einer ausgedehnteren Lösungsgewalt begünstigt (*Era del Papa é dél mucho privado*), er konnte daher einen so grossen Sünder, wie *D. Carnal*, allerdings absolvieren; schreibt ihm aber als Busse vor, dass er jeden Tag der Woche nur ein bestimmtes Gericht (*un manjar señalado*) essen dürfe, nebstdem fleissig die Kirchen und Gräber besuchen, Freitags sich die „*santa Disciplina*“ geben, sich vor aller Sünde hüten und Niemanden Aergerniss geben solle. *D. Carnal* unterwirft sich demüthig allen diesen Bussen; worauf er zwar absolviert wird, aber, von seinen Wunden noch ganz erschöpft und der erlittenen Niederlage tief gebeugt, allein und verlassen im Kerker schmachten muss; denn kein frommer Christ will jetzt etwas mit ihm zu thun haben.

Unterdessen hatte seine Siegerin, *Doña Quaresma*, gleich mit Anbruch des Aschermittwochs (*miércoles corvillo*) ihr Regiment angetreten; sie begnügte sich aber nicht, bloss alle Geschirre und allen Hausrath von den Spuren des früheren tollen Lebens reinigen, scheuern und fegen zu lassen:

Bien como en este dia para el cuerpo repara,
Asi en este dia por el alma se para:
A todos los Christianos llama con buena cara,
Que vayan á la Iglesia con conciencia clara.
A los que allá van con el su buen talente,
Con ceniza los cruzan de ramos en la fruente etc.

Während sie so durch Aufmunterung zur Busse und zu Werken der Frömmigkeit für das Seelenheil der Gläubigen sorgt, hat sich *Don Carnal* von seinen Wunden und Schmerzen nach und nach erholt, stellt sich aber noch sehr erschöpft. Am Palmsonntage (*Domingo de Ramos*) ladet ihn *Don Ayuno* ein, mit ihm zur Messe zu gehen; er nimmt diese Einladung sehr gerne an, indem er hofft, diese Gelegenheit zur Flucht zu benützen. Er entkömmt auch wirklich aus der Kirche:

— — — — fuese á la Joderia,
Rescebieronlo muy bien en su carneceria,
Pascua de pan cenceño estos los venia.

Am Montage darauf in aller Frühe ist ihm der „*Rabi Acelin*" zu weiterer Flucht behülflich; sogleich setzt er die ganze Umgegend, mit unglaublicher Schnelligkeit durcheilend, in Allarm, versammelt wieder viele seiner Anhänger um sich, und dadurch ermuthiget, wagt er, seine Feindin zur Erneuerung des Kampfes herauszufordern, und sendet ihr durch seinen treuen Vasallen, *Don Almuerzo*, den Fehdebrief, worin er ihr den Ostersonntag (*De hoy en quatro dias, que será el Domingo*) als den Beginn der Feindseligkeiten ansetzt. Er versäumt indessen nicht, an alle seine Vasallen unter Christen, Mauren und Juden Gruss (*Salud con muchas carnes siempre de nos á vos*) und Umlaufschreiben (*Dado en Valderacas nuestro Lugar amado*) ergehen zu lassen, worin er ihnen den Ausbruch der erneuten Feindseligkeiten meldet, sie zum Zuzug entbietet und ihnen aufträgt, durch *Doña Merienda* der gemeinschaftlichen Feindin absagen zu lassen. Er sieht sein Unternehmen mit dem erwünschtesten Erfolge gekrönt, denn Alle verlassen nun mit Freuden seine erschrockene Feindin, die zu spät ihre Unvorsichtigkeit bereut, und, wie alle Weiber, im Augenblicke der Gefahr schwach und unentschlossen, ihre eigene Sache für verloren giebt[1]. Sie beschliesst daher, da es ihr keine Schande bringt, den Kampf mit dem besiegten Feinde zu meiden, und die Fische, ihre besten Hülfstruppen, ihr im Frühjahr nicht zuziehen können, nach Jerusalem zu pilgern. Am Charfreitage (*Viernes de Indulgencias*) verkleidete sie sich als Pilger (Copla 1179—1181, genaue Beschreibung des damaligen Pilgercostüms), und so, unkenntlich gemacht, entwischt sie den auflauernden Feinden am Osterheiligenabend:

El Sábado á la noche saltó por las paredes.

So hatte die Feindin selbst das Feld geräumt, und nichts hindert *Don Carnal*, mit erneutem Glanze den verlassenen Thron zu besteigen. Der Dichter beschreibt nun den feierlichen Empfang und Einzug desselben und dessen gleich mächtigen Mitherrschers:

Vigilia era de Pascua, Abril cerca pasado,
El Sol era salido, por el mundo rayado,

[1] Hier wird der Auszug bei Velazquez etwas vollständiger.

Fue por toda la tierra grand roido sonado
De dos Emperadores, que al mundo han llegado:
Estos Emperadores Amor et Carnal eran.

Alles zieht ihnen entgegen, um sie freudig zu empfangen. Dem „*Emperador Carnal*“ insbesondere die Schlächter, Kaldaunenverkäuferinnen, Hirten und Rabbiner. Er erscheint auf einem kostbaren Wagen, bewaffnet und von Jagdhunden umgeben; denn er erlegt auf seinem Zuge eine Menge Thiere, die er an Castilier und Engländer verkauft, und so reichlich hereinbringt, was er im vorhergehenden Monat verloren hat.

Aber noch feierlicher und freudiger wird *Don Amor* von Allem was lebt, empfangen, alle nur möglichen Instrumente (Copla 1202—1208 werden alle damals bekannten angeführt)[1] ertönen in Jubel- und Lobgesängen. Selbst Ordensgeistliche und Nonnen ziehen ihm in Procession entgegen und Alles huldigt ihm. Allein nun erhebt sich ein Streit unter der Menge seiner Verehrer, wem die Ehre zu Theil werden soll, den geliebten Herrscher zu beherbergen (diesen Streit benützt der Dichter zu satyrischen Ausfällen auf die verschiedenen Stände durch die gegenseitigen Beschuldigungen der sich um diese Ehre zankenden Mönche, Weltgeistlichen, Ritter, Knappen und Nonnen; bekanntlich ein Lieblingsthema der Dichter des Mittelalters). Doch Amor, obwohl er Allen seine Huld verspricht, will sich weislich für keine Partei entscheiden. Da nähert sich ihm der Dichter; als Amor's Schüler, alter Diener und treuer Vasall bittet er ihn um die ausgezeichnete Gunst, bei ihm abzutreten. Amor bewilligt ihm auch diese Bitte, und nach Entlassung des grössten Theils seines Gefolges (*Peroque en mi casa fincaron los intromentos*) quartiert er sich wirklich bei ihm ein. Doch da selbst für den Ueberrest der Dienerschaft das Haus des Dichters zu klein ist, so lässt Amor sein prächtiges Zelt in der Nähe desselben aufschlagen, und befiehlt, alle Liebenden zu jeder Zeit da zu ihm zu führen (Copla 1240—1274 Beschreibung der inneren Ausschmückung und Malereien dieses Zeltes, die zwölf Monate vorstellend)[2]. Als sich nun Amor, nach kurzer Sieste erwacht,

[1] Vgl. mit dieser Stelle: *Roquefort*, *de l'État de la poésie françoise*; *p* 106 - 131.

[2] Diese Stelle ist der Beschreibung von Alexander's Zelt im „*Poema*

allein mit dem Dichter befand (*los mas de su mesnada con D. Carnal fasian su morada*), wagt es dieser (*como era su criado*), ihn zu befragen, wo er die Zeit über gewesen sei, während welcher sie sich nicht gesehen hätten? — Don Amor erzählt ihm hierauf, dass er den Winter über (*en la invernada*) in Sevilla und Andalusien sich aufgehalten und der besten Aufnahme überall erfreut habe; in der Fasten sei er nach Toledo gegangen, habe aber Alle in Gebet und Bussübungen begriffen gefunden, und sei daher fast von Niemanden wohl aufgenommen und endlich gar zum Thore von Visagra hinausgejagt worden. Selbst in den Klöstern, wo er um ein Unterkommen bettelte, wurde er unbarmherzig abgewiesen. Er floh daher nach der Villa de Castro (*Castro Ordiales*), wo er gut empfangen ward, und die Fastenzeit zubrachte. Nun aber, da Don Carnal's Herrschaft wieder begonnen hat, ist auch für ihn die Zeit der Trübsal vorüber; er will zuerst nach Alcalá, die Messe dort über weilen, und dann von da das ganze Land durchziehen (*dando á muchos materia*). Des andern Morgens verlässt Amor auch wirklich den Dichter:

> *Dexóme con coydado, pero con alegria,*
> *Este mi Señor siempre tal costumbre habia*[1].

Da nun unser Dichter mit dem Wiederkommen des Frühlings und der Liebe Aller Herzen mit süssem Jubel und Hochzeitsfreuden erfüllt sieht:

> *Dia de Quasimodo Iglesias et Altares,*
> *Vi llenos de alegrias, de bodas é cantares,*
> *Todos habian grand fiesta, fasien grandes yantares,*
> *Andan de boda en boda Clérigos é Juglares,*

so erwacht auch in seinem Herzen die alte Sehnsucht wieder, seine traurige Einsamkeit wird ihm unerträglich; er nimmt daher abermals seine Zuflucht zu der klugen „*Trota-conventos*“, damit sie einen Gegenstand ihm suchen helfe, der die Leere seines

---

de Alexandro“ (Vgl. insbesondere Copla 2390—2402) so ähnlich, dass man fast glauben sollte, unser Dichter habe seinen Landsmann hier copiert, wenn nicht derlei Beschreibungen allegorischer Malereien überhaupt den Dichtern des Mittelalters gemeinsam wären.

[1] Wem fällt nicht unseres Göthe eben so schönes als wahres Wort dabei ein:

> Glück ohne Ruh
> Liebe bist du.

Herzens ausfülle (*que me catase alguna tal garrida*). Sie ist auch gleich sehr bereitwillig dazu, und sagt ihm, dass sie eine reiche, junge und schöne Witwe kenne, bei der wolle sie für ihn ihr Glück versuchen. Der Dichter versieht sie wie immer sogleich aus seinen, wie es scheint, stets vorräthigen Schätzen mit einigen selbstgedichteten Liedern (*Cántigas que vos aqui trobé*) für die Schöne. Allein auch sein Unglücksstern ist mit Frühjahr und Liebe wiedergekommen.

Asas fiso mi vieja quanto ella faser pudo,
Mas non pudo trabar, atar, nin dar nudo,
Tornó á mi muy triste, é con corazon agudo;
Dis: do non te quieren mucho, non vayas á menudo.

Nicht viel besser geht es ihm mit einer andern Dame, die er am Feste des heiligen Marcus in der Kirche sieht, und sich sogleich in sie verliebt. Nur mit Widerwillen übernahm diesmal die Liebesbotin Urraca seine Anträge und „*Desires*“ zu bestellen, und nicht ohne Grund; denn wenn sich auch Anfangs die Schöne nicht ganz abgeneigt zeigte, so änderte sie doch bald wieder ihren Sinn, und zog Hand und Trauring eines Andern dem Herzen und den Liedern des Dichters vor, der noch überdiess von seiner Alten ausgelacht wird:

— — — — —, *ella dixo: á dolo?*
Vino á mi reyendo, dis: homíllome D. Polo:
Fe aquí buen amor qual buen amiga buscólo.

Aber sie sucht den unzeitigen Spott durch heilsamen Rath wieder gut zu machen, indem sie ihm die Vortheile schildert, wenn er eine Nonne zur Geliebten wähle (einige sehr merkwürdige Züge für die Sittengeschichte enthält die hier eingeschaltete Beschreibung des damaligen Lebens in den Nonnenklöstern). Er wendet ihr ein, dass er da nicht eintreten könne, wo ihm kein Pförtchen bekannt sei (*yo entrar como puedo do non sé tal portillo*). Aber was sind solche Schwierigkeiten für eine so erfahrene Vermittlerin, wie *Trota-conventos;* sie hat ihr Terrain bereits ausgekundschaftet:

Ella dis: yo lo andaré un pequeño ratillo,
Quien fase la canasta, fará el canastillo.
Fuese á una monja, que habia servida.

Von ihrer Sendung zurückgekehrt, erzählt sie ihm hierauf mit diplomatischer Genauigkeit den ganzen Gang der Verhand-

lungen: dass *Doña Garoza* (so heisst die Nonne) Anfangs durchaus nichts von ihren Anträgen habe hören wollen, denn:

> *Aquesta buena dueña habie seso bien sano,*
> *Era de buena vida, non de fecho liviano;*

dass sie ihrer ganzen Kunst und Standhaftigkeit bedurft habe, um die Einwendungen derselben, die sie durch Fabeln und Erzählungen[1] zu unterstützen wusste, durch gleiche Waffen

---

[1] Nach seiner gewohnten Weise verwebt der Dichter auch hier in die Gespräche zwischen der Nonne und der Alten einige Fabeln, nämlich: Copla 1322—1328: *Enxiemplo del Ortolano é de la Culebra* (S. Aesop.-Corai, *fab.* 170: *Γεωργὸς καὶ Ὄφις* und *Romulus Ulm. et Divionens.*, *Lib. I, fab.* 10: *Homo et Colubra.* Vgl. Liebrecht a. a. o. S. 484.; und in Pfeiffer's *Germania*, II. 2. S. 249.); — Copla 1331—1340: *del Galgo é del Señor* (S. Phaedrus, *Lib. V*, *fab.* 10 u. Romulus, *Lib. II*, *fab.* 7: *Venator et Canis*); — Copla 1344—1358: *del Mur de Monferrado et del Mur de Guadalaxara* (S. Aesop.-Corai, *fab.* 301: *Μῦς ἀρουραῖος καὶ Μῦς ἀστικός*. *Horat. Satyr.* II. 6. *v.* 80 *sq.* Abgedruckt bei Faber, *l. c.*, II, No. 448); — Copla 1361—1365: *del Gallo que falló el Zafir en el muladar* (S. Phaedrus, *Lib. III*, *fab.* 12: *Pullus ad Margaritam.* Was hier der Hahn sagt, lässt unser Spanier den Edelstein sprechen); — Copla 1375—1382: *del Asno é del Blanchete* (bei Faber, *l. c.*, II, No. 439. — S. Aesop.-Corai, *fab.* 212, *p.* 371: *Ὄνος καὶ Κυνίδιον*. Im Spanischen ist es eine Herrin, die der Esel liebkosen will, auch wird er nicht zu Tode geprügelt, und der Dichter spricht selbst die Epimythe); — Copla 1386—1395: *de la Raposa que come las gallinas en la aldea* (bei Faber, *l. c.*, II, No. 441. — S. Liebrecht, a. a. O. S. 502. — Dieselbe Fabel findet sich mit einigen Veränderungen des Details und einer anderen Anwendung in des Infanten *D. Juan Manuel*, *Conde Lucanor*, *Cap.* 43: *De lo que contesció á una raposa que se fizo muerta*); — Copla 1399—1408: *del Leon et del Mur* (bei Faber, II, No. 440. — S. Aesop.-Corai, *fab.* 217: *Λέων καὶ Μῦς*); — Copla 1411—1416: *de la Raposa et del Cuervo* (bei Faber, II, No. 443. — S. Aesop.-Corai, *fab.* 204: *Κόραξ καὶ Ἀλώπηξ*; vgl. Liebrecht a. a. O. S. 502); — Copla 1419—1424: *de las Liebres* (bei Faber, II, No. 446. — S. Aesop.-Corai, *fab.* 57: *Λαγωοὶ καὶ Βάτραχοι*. Im Spanischen fehlt der Vorsatz der Hasen, sich aus Verzweiflung über ihr elendes Loos ins Wasser zu stürzen: vielmehr hat sie das Rauschen desselben so erschreckt, dass sie in blinder Angst umherirren und sich zu verbergen suchen. Umsonst macht sie einer der ihrigen auf die ungegründete Furcht der Frösche aufmerksam, um sich daran ein Beispiel zu nehmen; sie fliehen); — und Copla 1428—1453: *Enxiemplo del Ladron que fiso carta al Diablo de su anima.* (Eine der vielen Teufelsgeschichten, von denen die ascetischen Schriften des Mittelalters voll sind, s. Liebrecht a. a. O. S. 503. Auch hier hat der Infant D. Juan Manuel mit unserem Erzpriester aus derselben Quelle geschöpft; denn dieselbe Geschichte erzählt er mit einigen leichten Abänderungen in seinem Grafen Lucanor, Cap. 49: *De lo que contesció al ome bueno, que fue fecho rico, é despues pobre con el diablo.*

zu entkräften, und den schnöden Worten und selbst bedenklichen Drohungen Trotz zu bieten; und dass sie endlich nur mit vieler Mühe, nach wiederholten Besuchen und feierlichen Betheuerungen ihrer wohlgemeinten Absichten, und nach einer genauen Personsbeschreibung und Charakterschilderung des so eindringlich Anempfohlenen[1], deren Wahrheit sie überdiess verbürgen musste, doch so viel habe von ihr erhalten können, dass sie ihn sehen und sprechen wolle:

La dueña dixo: vieja, goárdeme Dios de tus mañas,
Vé, dil, que venga cras ante buenas compañas,
Fablarme ha buena fabla, non burlas nin picañas,
E dil, que non me diga de aquestas tus fazañas.

Diess hinterbringt sie ihm als das tröstliche Resultat ihrer Sendung, er möge also wohl überlegen, was er ihr morgen zu

— Einige Aehnlichkeit hat damit auch ein Geschichtchen in: Pauli's Schimpf und Ernst, unter der Rubrik: vom Teufel und bösen Geist, nach der Frankfurter Ausgabe vom J. 1594 Bl. 232 v.: Teufel und Dieb machen einen Pact).

[1] Copla 1459—1463: *De las figuras des Arcipreste.* Da diese Stelle eine humoristische Selbstschilderung des Dichters zu enthalten scheint, so hielt ich sie für vorzüglich geeignet, um zugleich als Bild und Probe von diesem ausgezeichneten Manne und seinem merkwürdigen Werke hier zu stehen:

Señora, dis la vieja: yol' veo á menudo,
El cuerpo há bien largo, miembros grandes, trefudo,
La cabeza non chica, belloso, pescozudo,
El cuello non muy luengo, cabel prieto, orejudo.

Las cejas apartadas, prietas como carbon,
El su andar enfiesto bien como de pavon,
Su paso sosegado, é de buena rason,
La su naris es luenga, este le descompon.

Las encias bermejas, et la fabla tumbal,
La boca non pequeña, labros al comunal,
Mas gordos que delgados, bermejos como coral,
Las espaldas bien grandes, las muñecas atal:

Los ojos ha pequeños, es un poquillo bazo,
Los pechos delanteros, bien trefudo el brazo,
Bien complidas las piernas, del pie chico pedazo,
Señora, del non vi mas, por su amor vos abrazo.

Es ligero, valiente, bien mancebo de dias,
Sabe los instrumentos é todas juglerias,
Doñeador alegre para las zapatas mias,
Tal omen como este non es en todas erias.

sagen gedenke (*non le digades chufas de pitoflero*). Er beschliesst daher, sein Glück vorerst durch einen Brief zu versuchen, und die Antwort abzuwarten. Diese fällt günstig aus:

Tróxome buena respuesta de la fermosa rima,
Guardas tenie la Monja mas que la mi esgrima,
Pero de buena fabla vino la buena cima.

Auch die darauf folgende Zusammenkunft hatte den besten Erfolg:

Rescibióme la dueña por su buen servidor,
Siemprel' fui mandado é leal amador,
Mucho de bien me fiso con Dios en limpio amor,
En quanto ella fue viva, Dios fue mi guiador.

So fand er bei dieser Nonne, was er so lange vergeblich gesucht hatte, wahre Liebe (*limpio amor*), eine auf gegenseitige Achtung gegründete Neigung; nicht den schnell vorübergehenden Rausch der Sinnenlust, sondern gegenseitige Selbstveredelung durch gottgefälligen Wandel und keusche Enthaltsamkeit:

Para tales amores son las religiosas,
Para rogar á Dios con obras piedosas,
Que para amor del mundo mucho son peligrosas,
Et son las escuseras, peresosas, mentirosas.

Leider zerstörte dieses edle Verhältniss nur zu bald der Tod, denn schon nach zwei Monaten stirbt die Nonne, und statt zarter Sorge (*hobe menos cuydados*) erfüllt tiefer Schmerz den mehr als je Einsamen; eben so naiv als rührend setzt der Dichter hinzu:

Con el mucho quebranto fis aquesta endecha,
Con pesar é tristesa non fue tan sotil fecha.
Emiéndela todo omen, é quien buen amor pecha,
Que yerro et mal fecho emienda non desecha [1].

Um diesen Schmerz zu übertäuben, stürzt er sich von neuem auf die Irrbahn der thörichten Liebe, wo es ihm, wie billig, nicht besser ergeht, wie früher. Auf seine Bitte, ihm einen Gegenstand der Zerstreuung zu verschaffen, hat sich diesmal seine immer dienstfertige Vermittlerin an eine Maurin gewandt; diese aber will von dem Antrage nichts hören:

---

[1] Leider haben diese *Endecha* die Handschriften uns nicht aufbewahrt, die, als das älteste Beispiel dieser Dichtart, auch in metrischer Hinsicht sehr merkwürdig gewesen wäre.

Ella fiso buen seso, yo fis mucho cantar[1].

Bei dieser Gelegenheit macht der Dichter eine kleine Digression, um zu erwähnen, welche Instrumente nicht zur Begleitung der arabischen Gesänge taugen (*En quales instrumentos non convienen los cantares de arabigo*), wodurch wir erfahren, dass er viele Tanzlieder und Gassenhauer für jüdische und maurische Sängerinnen, Bettellieder für Blinde und fahrende Schüler (Pauperbursche) und andere derlei fahrende Sänger, und eine Unzahl Spott- und Scherzlieder gedichtet habe, kurz, dass er auch ein Volksdichter im eigentlichen Sinne gewesen sei. Doch auch ich erlaube mir eine kleine Unterbrechung meines Auszuges, um diese für die Geschichte des spanischen Volksliedes classische Stelle hieher zu setzen:

Despues fise muchas cántigas de danza é troteras
Para Judias, et Moras, é para entendederas
Para en instrumentos de comunales maneras,
El cantar que non sabes, oilo á cantaderas.
Cantares fis algunos de los que disen los ciegos[2],

---

[1] Die Coplas 1482—1486, die das Gespräch zwischen der Alten und der Maurin enthalten, haben offenbar einen anderen Rhythmus, wie die übrigen Alexandriner-Strophen, obwohl sie auch als solche bei Sanchez abgedruckt sind, auch ist bemerkenswerth, dass fast jeder Halbvers den Gedanken abschliesst; wenn man sie daher abtheilt, so bekommt man meist achtsylbige Redondilien, wie z. B.:

Ya amiga, ya amiga,
Quanto ha que non vos ví?
Non es quien ver vos pueda;
Como sodes ansí?
Saludavos amor nuevo;
Dixo la mora: ysnedrí etc.

Mahnt das nicht sehr an die Romanzenform? —

[2] Glücklicherweise haben uns die Handschriften doch ein paar Muster dieser Gattung überliefert. Zwei solcher Blindenlieder fanden sich am Ende des „*Codice de Gayoso*", die auch Sanchez (*p.* 284—288) seiner Ausgabe angehängt hat. Er liess sie aber beide nebst den gleich zu erwähnenden zwei Bettelliedern der fahrenden Schüler als ein Gedicht abdrucken, ganz unkritisch den nachlässigen Handschriften genau folgend, da ihn doch schon ausser dem Inhalte der verschiedene Rhythmus und die hinlänglich auffallend veränderte Reimstellung hätten aufmerksam machen sollen: wiewohl er diessmal durch die beiden letzteren dieser Gedichte, die er in der Handschrift von Salamanca schon richtig abgetheilt vorfand, wenigstens in so weit belehrt wurde, dass er

Et para escolares que andan nocherniegos[1],
E para muchos otros por puertas andariegos,
Cazurros et de bulras, non cabrian en dies priegos.

Doch mit unserem Dichter in der Erzählung seiner Abenteuer fortfahrend, muss ich berichten, dass sich sein Unglück noch nicht erschöpft hatte, denn der herbste Schlag sollte ihn nun treffen:

---

sie nicht auch, wie ich schon öfter bemerken musste, für lange Alexandriner-Strophen ansah, denn auch hier waren in der Handschrift, wie er selbst angiebt, zwei Verse in eine Zeile zusammengeschrieben. Das erste dieser Lieder (beginnt *p.* 284: „*Varones buenos honrados* und endet *p.* 286: *Da paraiso á sus almas*") ist in sechszeiligen Strophen mit wechselnder Reimverschlingung; das zweite hat am Anfange und Ende eine fünfzeilige Strophe, von denen die erstere (mit der Reimstellung: *aaabb*) wahrscheinlich als Estribillo diente, an deren Stelle dann die letztere (mit der Reimstellung *aabbb*) als Schlussstrophe abgesungen ward; die übrigen sind sechszeilig mit gepaarten Reimen; beide aber bestehen durchaus aus achtsylbigen Versen.

[1] Coplas 1624—1632 enthalten zwei solcher Bettellieder fahrender Schüler (*De como los Escolares demandan por Dios*). Beide sind, wie schon erwähnt, nach dem „*Codice de Gayoso*", *p.* 283—284, nochmals abgedruckt; nur hat hier jedes um eine Strophe weniger, denn bei allen diesen Liedern sind die einzelnen Strophen fast nur Variationen desselben Gedankens, den jede abgeschlossen enthält, daher sie ohne Störung des Sinnes willkürlich weggelassen oder hinzugesetzt werden können; dagegen fehlen in der Handschrift von Salamanca die beiden Verse, die den Estribillo des zweiten Liedes bilden, womit hier *p.* 284 dieses beginnt:

Señores, vos dat á nos
Escolares pobres dos:

und die vor Copla 1629 einzuschalten sind. Sanchez hat auch hier beide Lieder als eines abdrucken lassen, wovon ihn doch schon der von Copla 1629 an veränderte Reim des letzten Verses jeder Strophe, durch den sie unter einander und mit den beiden Versen des Estribillo gebunden sind, hätte abhalten sollen. (Ueberhaupt hat er sich in dieser Rücksicht einige nicht zu entschuldigende Missgriffe zu Schulden kommen lassen; denn fast ans Komische gränzt die Bemerkung, die er (*p.* 283) diesen vier, wie oben erwähnt, als ein Gedicht nach dem „*Codice de Gayoso*" abgedruckten Liedern vorsetzt: „*Cantica de los Escolares, de que el Poeta hizo mencion copla* 1488, *y quedó empezada en la* 1624. *Pónese aqui entera, sacada del codice de Gayoso etc.*" Wie sehr wäre eine unverstümmelte und kritische Ausgabe des Werkes unseres Erzpriesters noch zu wünschen, wenn man auch den redlichen Eifer des wackern Sanchez ehrend anerkennen muss! —) Diese beiden Bettellieder sind in vierzeiligen Strophen achtsylbiger Verse mit der Reimstellung: *aaab* und einem zweizeiligen, paarweise gereimten (auf *b*) Estribillo.

Et yo con pesar grande non puedo desir gota,
Porque Trota-Conventos ya non anda, nin trota.

Diese ihm so überaus nützliche Vermittlerin seiner Herzensangelegenheiten raubte ihm auch der Tod, und manches Pförtchen ist ihm nun verschlossen, das sie zu öffnen wusste. Das veranlasst ihn, Betrachtungen über die Hinfälligkeit alles Irdischen und die verheerenden Wirkungen des Todes anzustellen, und diesen Erzfeind alles Menschengeschlechtes zu verwünschen (dabei fehlt es nicht an satyrischen Ausfällen auf die lachenden Erben und die heuchlerischen Witwen). Auch den menschgewordenen Christus verschonte er nicht; dafür wurde er und die Macht der Hölle von dem Sohne Gottes auf immer bezwungen:

Tul' mataste una hora, él por siempre te mató;

auf diesem beruht die Hoffnung der Menschen, er hat eben durch seinen zeitlichen Tod auch sie aus den Banden desselben erlöset und des ewigen Lebens wieder theilhaftig gemacht. Diese Betrachtungen schliesst der Dichter mit einem Panegyrikus und einem Epitaphium auf *Doña Urraca*, seine verblichene Freundin, die aber wie Ironie klingen. Um jedoch ein ihn so erschütterndes Ereigniss wenigstens zu erspriesslichen Lehren für seine Nebenmenschen zu benützen, räth er ihnen, gegen einen so sicher und meist unvermuthet treffenden Feind, als den Tod, stets gerüstet zu sein, und zwar mit den Waffen der guten Werke, die uns auch am besten gegen die drei Hauptverführer, Teufel, Welt und Fleisch, und ihre Sprösslinge, die sieben Todsünden, zu schützen vermögen (dieses Thema ist ausgeführt in einer ascetisch-mystischen Allegorie, in der er die sieben Sacramente als Schutzwaffen gegen die sieben Todsünden darstellt). Doch er selbst fühlt, dass er schon mehr, als mit einem dichterischen Werke verträglich ist, die Lyra dem Predigtstuhle untergeordnet habe; er sucht daher durch einen wahrhaft lyrischen Sprung zu entschädigen, indem er das unmittelbar darauf folgende Gedicht sehr naiv also einleitet:

Quiero vos abreviar la predicacion,
Que siempre me pagué de pequeño sermon,
E de dueña pequeña et de breve rason,
Ca poco et bien dicho afincase el corazon.

Der Dichter that auch in der That recht wohl daran, dass er selbst seinen Ideengang ausdrücklich angab, denn wer hätte

sonst, wenn er es nicht so gut motiviert hätte, den Uebergang von so ernsten Betrachtungen zu dem allerliebsten schalkhaften Gedichte herausfinden können, das er daran reiht, und das nichts mehr und nichts weniger enthält, als ein in artigen und sinnreichen Gleichnissen durchgeführtes Lob der kleinen Frauen (*De las propiedades que las Dueñas chicas han*), das er aber etwas boshaft also schliesst:

> *Del mal tomar lo menos diselo el sabidor,*
> *Porende de las mugeres la mejor es la menor.*

Wer aber Frauenlob noch so warm im Munde führt, dem ist die Liebe, trotz aller Todesgedanken, noch nicht aus dem Herzen gewichen. Und so war es auch bei unserem Dichter; denn kaum ist der verhängnissvolle März (*Salida de febrero, entrada de marzo*) wieder gekommen, und mit den verführerischen Frühlingslüften die verliebte Sehnsucht, so musste natürlich auch er die Leere seines Herzens auszufüllen suchen. Sie die sonst ihm so treulich darin beistand, war nun einmal todt; was war also zu thun, als einen anderen Liebesboten zu wählen, und konnte er ein tauglicheres Subject hiezu finden, als den trefflichen Jungen Huron, der vierzehn Cardinaltugenden in sich vereinigte?[1] Auch bewog ihn noch ein anderer triftiger Grund dazu:

> *Que mas val con mal asno el omen contender,*
> *Que solo é cargado fas á cuestas traer.*

Der Junge sprach zwar sehr bescheiden von seinen Talenten:

> *El sabia leer tarde, poco, é por mal cabo,*
> *Dixo: dadme un cantar, et veredes que recabdo:*

[1] Ich machte mir ein Gewissen daraus, meinen Lesern die Charakterschilderung eines so ausgezeichneten Jünglings vorzuenthalten: der Dichter mag also selbst sprechen:

> *Tomé por mandadero un rapas trainel.*
> *Huron habia por nombre, apostado doncel,*
> *Si non por quatorce cosas nunca vi mejor que él.*
> *Era mintroso, bebdo, ladron, é mesturero,*
> *Tafur, peleador, goloso, refertero,*
> *Reñidor, et adevino, susio, et agorero,*
> *Nescio, perezoso, tal es mi escudero.*
> *Dos dias en la selmana grand ayunador,*
> *Quando non tenia que comer, ayunaba el pecador.*

É, Señor, vos veredes, maguer que non me alabo,
Que si lo comienzo, que le daré buen cabo;

doch einem so gewandten Boten musste wohl sein Auftrag über alle Erwartung gelingen:

Ibaselos (los cantares) disiendo por todo el mercado,
Dixol' Doña Fulana: tírate allá, pecado,
Quel á mí non te envia, nin quiero tu mandado.

Mit diesem Schwanke schliesst auch der Dichter die Erzählung seiner verliebten Abenteuer, durch den ironischen Spott desselben ihren Charakter hinlänglich bezeichnend. Er hielt es aber dennoch für nöthig, sein Werk in dem Epiloge (*De como dise el Arcipreste que se ha de entender este su libro*) nochmals ausdrücklich gegen die Missdeutungen blinder Zeloten und Leser „unbeschnittenen Ohres" zu wahren, in dem Gefühle, dass ein Mann seines Standes bei einem ähnlichen Werke nicht vor böswilligen oder kurzsichtigen Tadlern sicher sei, die das freie Gebilde der Phantasie in die vier Pfähle des alltäglichen Lebens zwängen wollen, und den Dichter nicht ausser seiner Stellung in der bürgerlichen Welt sich denken können. Daher sagt er selbst, dass sein Buch, bloss nach dem Wortsinne (*testo*) genommen, nichtig und unbedeutend (*pequeño*) sei, aber durch die tiefer liegende und richtig aufgefasste Bedeutung (*glosa*) dessen wahrer Werth erst erkannt werden würde (*antes es bien grand prosa*). Uebrigens habe er ja nicht bloss belehren, sondern zugleich ergötzen wollen:

Por vos dar solás á todos fablévos en jugleria;

und den Endzweck, die Arglosen durch warnende Beispiele auf die Fallstricke der Verführer aufmerksam zu machen, in Sprüche und Gedichte von nicht gewöhnlicher Kunst eingekleidet:

Fue compuesto el romance por muchos males é daños,
Que fasen muchos é muchas á otros con sus engaños,
Et por mostrar á los simples fablas, é versos estraños[1].

---

[1] Vielleicht ist hier das „*versos estraños*" ein damals üblicher Kunstausdruck zur Bezeichnung ungewöhnlicher metrischer Formen; denn *Robert of Brunne* (*App. to Pref. to Peter Langtoft, p. XCIX*) gebraucht hiezu einen ähnlichen Ausdruck: „*Rhyme Strangere*", welchen Tyrwhitt glaubt, eben so verstehen zu dürfen: „*I suspect that it was rather a general name, including all sorts of uncommon rhymes, than appropriated to any particular species* (S. dessen

Hierauf folgen noch einige Gedichte zu Ehren der Jungfrau Maria, denn „sie ist alles Guten Anfang und Ende", womit er für jetzt sein Werk schliesst, es jedoch nicht für immer abgeschlossen haben will:

Porque Santa Maria, segund que dicho he,
Es comienzo é fin del bien, tal es mi fe,
Fisle quatro cantares[1], *et con tanto faré*
Punto á mi librete, mas non lo cerraré[2].

„*Essay on the lang. and versif. of Chaucer*" *P. III*, § *V*, Note 56, vor der Ausg. d. „*Canterbury Tales*"). — Vielleicht, und wahrscheinlicher, hat er eben die Alexandriner, *versos franceses* und daher *estraños*, in denen der grösste und Hauptheil seines Buches abgefasst war, damit bezeichnen wollen? —

[1] Diese vier „*Cánticas de loores de Santa Maria*" stehen in Sanchez Ausgabe *p.* 275—279 (Copla 1640—1661, No. 1 und 3 von Sanchez fehlerhaft abgetheilt, das letztere, mit richtiger Abtheilung, und das zweite dieser Gedichte auch in Faber's *Floresta*, *Tom. I.* No. 1 und 2), voraus gehen aber noch zwei Gedichte auf die sieben Freuden der Mutter Gottes (*Gosos de Santa Maria;* Copla 1609—1623) und eines den englischen Gruss enthaltend (*Del Ave Maria de Santa Maria;* Copla 1633—1639. Die Anfangsverse der zweiten bis sechsten Strophe bildet der lateinische Text: „*Dominus tecum — Benedicta tu — In mulieribus — Et benedictus fructus — Ventris tui.*" Mit einem vierzeiligen Estribillo und zehnzeiligen Strophen acht und viersylbiger Verse. Dieses Gedicht ist in Strophenbau und Reimstellung überhaupt von besonders künstlicher Form). Sie sind sämmtlich in kürzeren Versen von vier bis acht Sylben mit verschiedener, oft sehr künstlicher Reimstellung, und in sechs- bis zehnzeiligen Strophen, einige auch mit einem Estribillo. In allen diesen Gesängen klagt auch der Dichter seiner Schutzpatronin die unverdienten Leiden, die er noch immer erdulden müsse, und bittet sie um baldige Erlösung aus seinem Gefängnisse, oder um den Tod. Und in diesem traurigen körperlichen und Gemüths-Zustande konnte er dennoch ein Werk voll sinnreicher Erfindungen und lustiger Einfälle dichten! Doch der Genius kennt keine Fesseln. —

[2] So scheint mir das satyrische Gedicht auf den unsittlichen Lebenswandel der Geistlichen zu Talavera (*Cántiga de los Clerigos de Talavera;* Copla 1662—1681) wirklich solch ein späterer, erst nach dem oben angeführten Abschlusse seines Buches verfasster Zusatz zu sein, der übrigens in gar keinem Zusammenhange mit dem Früheren steht. Das wird um so wahrscheinlicher, da nur die jüngste der drei bekannten Handschriften, nämlich die von Salamanca, dieses Gedicht enthält. Unbezweifelt aber ist es von unserem Dichter, denn es trägt das Gepräge seiner genialen Eigenthümlichkeit und seines drastischen Witzes. Copla 1675 enthält eine für die Literaturgeschichte merkwürdige Stelle:

Ca nunca fue tan leal Blancaflor á Flores,
Nin es agora Tristan á todos sus amores.

Ich glaube durch diesen Auszug die Leser am besten in den Stand gesetzt zu haben, selbst zu beurtheilen, ob ich den grossen Cervantes entehrte, wenn ich diesen Dichter mit ihm verglich. Finden sich denn nicht auch bei diesem sinnreiche Erfindungskraft, treffende Charakter- und Sittenschilderungen voll innerer Wahrheit, eben weil sie naturgetreu aufgefasst sind, eine oft bis zum dramatischen Effect gesteigerte Lebendigkeit der Darstellung, drastischer Witz, und vor allem jene das Ganze durchdringende, tiefe Ironie, die den Spaniern ganz eigenthümlich ist, und die nur an dem Humor der Britten ein würdiges Seitenstück findet, mit denen aber der spielende Witz der Franzosen, der parodierende Spott der Italiener, und die gutartige, pedantische Satyre der Deutschen keinen Vergleich aushalten können? Bedenkt man nun noch den Unterschied der Zeiten und Bildung, so wird man die Rohheit der Form, die mystisch-ascetischen Auswüchse, und die rauhe, ungelenke Sprache unseres Erzpriesters hinlänglich entschuldigen können, so zwar, dass man ihn nicht nur für einen Dichter, der sein ganzes Jahrhundert und alle seine innerhalb dieses Zeitraumes lebenden Landsleute überragt, sondern überhaupt für einen der bedeutendsten des gesammten Mittelalters halten muss[1].

Aber abgesehen von der Stelle, die sein Werk durch seinen inneren, poetischen Gehalt in Bezug auf alle Zeiten und Litera-

---

[1] Wenn man dieses Urtheil für enthusiastisch hält, so höre man den gewiss kaltblütigen Sanchez (*p. IX. y X.*): „*Pero el Arcipreste fixó nueva y ventajosa época á la poesia castellana, asi por la mucha y hermosa variedad de metros en que exercitó su ameno y festivo ingenio, como por la invencion, por el estilo, por la sátira, por la ironia, por la agudeza, por las sales, por las sentencias, por los refranes de que abunda, por la moralidad y por todo. De suerte, que hablando con todo rigor, podemos casi llamarle el primer poeta castellano conocido, y el unico de la antigüedad que puede competir en su genero con los mejores de Europa, y acaso no inferior á los mejores de los latinos.*“ Hält man auch ihn, als Herausgeber, für parteiisch, so vergleiche man Quintana (*l. c. Tom. I, p. XXVII—XXIX:* „*Vencia este autor á todos los anteriores, y pocos le aventajaron despues etc. . .* .) und „*Ocios de Esp. emigrad.*“ *Tom. V, p.* 457—458.

Und um alle Nationalvorliebe aus dem Spiele zu lassen, so höre man einen der grössten Kenner der spanischen Literatur unter uns, Herrn Böhl de Faber, der sich über die Fabeln unseres Dichters also äussert (*l. c. Tom.* II, S. 3 d. deutsch. Erläut.): „Sie dürfen sich an Laune und Naivetät den schönsten des Lafontaine kühn gegenüberstellen!“ —

turen ansprechen kann, abgesehen, dass es für die Sittengeschichte Spaniens im Mittelalter und für Sprachforschung ein wahrer Schatz ist, so ist es insbesondere für die Geschichte der spanischen Poesie und Metrik von der höchsten Bedeutung.

Betrachten wir zuerst die Form dieses Werkes im Ganzen, so sehen wir, dass es zu derselben, damals in das Abendland verpflanzten, ursprünglich orientalischen Dichtungsgattung gehört, deren ich bei Beurtheilung des „*Conde Lucanor*“ ausführlicher gedacht habe. Denn die Liebesabenteuer, die unser Dichter selbst bestanden zu haben fingiert, sind doch offenbar nur der Rahmen, mit welchem er eine Reihe von Apologen, d. i. Erzählungen, Fabeln, Schwänken u. s. w. zusammenfasst, in der Absicht zu belehren; nur hat er es besser verstanden, diese Einkleidung inniger mit den übrigen Theilen seines Werkes zu verschmelzen, und statt ermüdender Einförmigkeit ihr ein selbstständigeres Interesse zu geben, als die orientalischen Vorbilder und weit berühmter gewordene abendländische Nachahmungen derselben[1].

---

[1] Lemcke hat auch das „Buch“ (*libro*) des Erzpriesters am besten charakterisiert und als Ganzes seine Stellung ausgemittelt, indem er es mit dem Conde Lucanor parallelisiert (a. a. O. S. 293): „Wie sehr gerade der Apolog damals dem spanischen Geiste zusagte, beweist der Umstand, dass selbst ein Genius von ganz verschiedener Organisation, der hochberühmte Erzpriester von Hita, Juan Ruiz, für seine satyrischen Geisselhiebe gar kein passenderes Gewand finden konnte als gerade den Apolog. Er machte daher aus dem umfangreichsten seiner Gedichte, der Erzählung seiner eigenen Liebesabenteuer, einen breiten Rahmen nach orientalischer Weise und fügte in diesen die kleinern, Thierfabeln, lustige Schwänke u. s. w., als Illustrationen zu seiner aus der Erfahrung geschöpften Lebensweisheit ein, wobei er das Ganze mit dem Zuckerguss einer moralischen Tendenz überdeckte. . . . . Denn dieser angebliche moralische Rahmen ist doch wohl, wenn nicht ein blosses Mäntelchen, welches der schalkhafte Dichter seinen beissenden und anstössigen Geschichtchen umzuhängen für nöthig erachtete, so doch gewiss nur ein Zugeständniss, welches er der geistigen Richtung seiner Landsleute machte, die sich nun einmal die Erzählung nicht ohne moralische Nutzanwendung denken konnten. Die ganze Art seiner Darstellung beweist, dass ihm die Moral, wo nicht Vorwand, doch durchaus Nebensache ist; er will vorzugsweise erzählen, anmuthig erzählen, er will kleine Kunstwerke schaffen, die auch ohne Nutzanwendung Werth haben, und er hätte gewiss die ganze Moral an den Nagel gehängt, wenn er sich zu damaliger Zeit seinen Landsleuten als bloss erzählenden Dichter hätte producieren dürfen. — Hierin, nicht bloss, wie A. de Puibusque

Seine Fabeln, Erzählungen und Schwänke sind aber nicht bloss aus mittellateinischen, sondern grösstentheils auch aus nord-französischen Quellen geschöpft; sein Werk ist daher ein Beweis mehr, dass ausser den Dichtungen der Provenzalen auch die der Trouvères nicht ohne Einfluss auf die castilische Poesie geblieben sind, ein Verhältniss, das man bisher fast ganz übersehen hat. Doch kann man ihm trotz dieser Entlehnung des Stoffes Originalität und Erfindungsgabe nicht absprechen; denn er hat ihn stets eigenthümlich und meist mit richtigem Tacte umschaffend verarbeitet, immer aber sehr glücklich nationalisiert und localisiert. Aber eine der merkwürdigsten Seiten seines Werkes ist die durch dasselbe klar ausgesprochene Beziehung, in welcher damals die castilische Kunst- und Volkspoesie zu einander standen; denn ich glaube durch dieses und das früher an dem Infanten D. Juan Manuel gezeigte Beispiel hinlänglich zu der Behauptung berechtiget zu sein, dass die eigentlich nationale Lyrik der Castilier von der Volkspoesie ausging, dass hinwieder diese durch die Kunstdichter selbst bereichert und vervollkommnet wurde, und dass sie so den Weg der Hofpoesie bahnte, die bald im Bereiche der lyrischen Kunstdichtung auch in Castilien die alleinherrschende wurde, da hingegen die ächt nationalen Elemente und Formen des Lyrischen sich reiner in der Volkspoesie erhielten.

Nicht minder beachtenswerth und die so eben ausgesprochene Behauptung unterstützend sind die metrischen Combinationen, deren sich unser Erzpriester in den eigentlich lyrischen

meint, in den „*traces d'une éducation différente*", muss wohl, abgesehen von allen andern Verschiedenheiten, der Unterschied zwischen dem Werke des Erzpriesters und dem Conde Lucanor gesucht werden." —

Fast möchte ich glauben, dass der Erzpriester diese Sammlung seiner Poesien: *Libro de buen amor* betitelt wissen wollte, damit die Homogenität ihres Hauptinhalts und ihrer Gesammt-Tendenz bezeichnend; denn er sagt schon Copla 907, als er die *Trota-conventos* versöhnt hat:

> *Por amor de la vieja é por desir rason,*
> *Buen amor dixe al libro é á ella toda sazon.*

Und noch bezeichnender am Schlusse, wo er sein Buch empfiehlt, Copla 1604:

> *Pues es de buen amor, emprestadlo de grado,*
> *Non desmintades su nombre, nin dedes refertado.*
> *Non le dedes por dineros vendido nin alquilado,*
> *Ca non ha grado, nin gracias, nin buen amor complado.*

Theilen seines Werkes bedient. Denn wenn er auch einige selbst erfunden haben sollte, wie Sanchez will (*l. c. p. X*), so besteht doch der grösste Theil derselben aus sechs- und achtsylbigen Versen (*versos de redondilla menor y mayor*), in kurze Strophen abgetheilt und durch den vollständigen Reim gebunden; diess ist aber gewiss die älteste Form der spanischen Volksdichtungen[1], so wie auch in anderen romanisch-germanischen Sprachen besonders der achtsylbige Vers schon sehr früh die den kunstloseren, volksmässigen Gesängen eigenthümliche Versart war[2]. Doch finden wir auch, meist mit diesen vermischt, kürzere Verse von vier bis sieben Sylben (*de pie quebrado*) von unserem Dichter gebraucht. Beachtet man nun noch, dass er alle diese kürzeren Verse nur in den eigentlich lyrischen, dem natürlichen Ursprunge dieser Gattung nach zum wirklichen Absingen bestimmten Gedichten (*Cántigas*) anwendet und selbst von der musikalischen Begleitung derselben spricht, während er in der Alexandriner-Strophe erzählt und lehrt, so wird auch durch sein Beispiel der Einfluss unverkennbar, den die Musik auf die Ausbildung der Lyrik ausgeübt hat[3]. Ausserdem findet sich auch schon eine Art zwölfsylbiger Verse bei ihm (Copla 1019—1040), gleichsam der erste Anklang der nachmals so üblich gewordenen „*Versos de arte mayor*". Vergleicht man endlich den complicierten, regelmässigen Strophenbau uud die künstliche, verschiedenartige Reimstellung seiner lyrischen Gedichte mit der einfachen Alexandriner-Strophe, dem einförmigen Reime und den Reimpaaren, den einzigen, bis-

---

[1] Vgl. Sarmiento, *l. c. p.* 171 *sg.* — und die weitere Ausführung in dem Aufsatz: „Ueber die Romanzenpoesie der Spanier".

[2] Vgl. Diez, Die Poesie der Troubadours, S. 107, dessen, Altrom. Sprachdenkmale, S. 108 ff.; — dessen, Zwei altroman. Gedichte (Bonn, 1852. 8. S. 5 u. 36); — und Tyrwhitt's *Essay on the lang. and versif. of Chaucer*, P. III, § VIII, Note 60, der da eine Stelle des Robert of Brunne anführt, in welcher dieser den achtsylbigen Vers im Gegensatze des „*strange rime, light rime*" nennt, und ausdrücklich bemerkt, dass er in diesem Versmasse geschrieben habe „*for luf of the lewed (ignorant, unlearned) man*", d. h. für das Volk in der volksmässigen Versart; und Tyrwhitt setzt hinzu: „*The oldest french poems, to the end of the twelfth century, are all (?) in this metre; but, upon the invention of the Alexandrin the octosyllable verse seems by degrees to have been confined to the lighter compositions.*" —

[3] S. Martinez de la Rosa, *Obras lit., Tom. I, p.* 163—165.

her üblichen Formen der älteren castilischen Kunstpoesie, so wird man durch diese Fortschritte überrascht und zu der Vermuthung veranlasst werden, dass auch hier, wie bei den Nord-Franzosen, eine mittel- oder unmittelbare Nachahmung der Provenzalpoesie Statt gefunden habe, die eben in dieser Beziehung besonders ausgebildet war[1]. Sein Werk ist daher durch diese Mannigfaltigkeit (Sanchez *l. c.* zählte über sechszehn verschiedene metrische Combinationen, obschon er manche Gedichte für Alexandriner-Strophen ansah, die, wie wir gesehen haben, in einem andern Versmasse abgefasst sind) ein wahres Musterbuch der spanischen Rhythmik vor dem funfzehnten Jahrhundert, und er hat sein in dem prosaischen Prologe gegebenes Versprechen („*Et composelo otrosi á dar algunas lecciones é muestra de metrificar ..... que fis complidamente segund que esta ciencia requiere*") treulich gehalten, so dass er in dieser Hinsicht der Iriarte des Mittelalters heissen kann.

Auch scheint dieses Werk des Erzpriesters von Hita in der castilischen Literatur bald zu solchem Ansehen gekommen zu sein, dass ein Mann, wie Pero Lopez de Ayala[2], es nicht ver-

---

[1] Vgl. Diez, *l. c.*, S. 88—103 und 249—252; — und Roquefort, *De l'état de la poésie franç.*, *p.* 70—71. — Dass der Erzpriester vielleicht auch die *Gaya ciencia* oder die systematische Poetik der späteren Troubadours (provenzalischen Meistersänger) schon gekannt habe, scheint die gleich mitzutheilende Stelle seines prosaischen Prologs anzudeuten (*esta ciencia*).

[2] **Pero Lopez de Ayala el Viejo**, wie ihn der Marquis von Santillana zum Unterschiede von seinem gleichnamigen Sohne nennt, war aus einem der ersten Häuser des castilischen Adels, im J. 1332 zu Vitoria geboren, stand in hohem Ansehen bei vier Königen von Castilien (Peter, Heinrich II., Johann I. und Heinrich III.) und bekleidete die ersten Reichswürden, zuletzt die eines Grosskanzlers und Oberkammerherrn von Castilien. Er hatte aber zwei Mal das Unglück in Gefangenschaft zu gerathen; er wurde nämlich im J. 1367 in der Schlacht von Nájera, wo er auf Seiten Heinrich's gegen dessen Bruder, Peter den Grausamen, focht, von den Verbündeten des Letzteren, den Engländern, gefangen genommen und nach England abgeführt; und zum zweiten Male, schon in sehr vorgerücktem Alter, in der Schlacht von Aljubarrota von den Portugiesen im J. 1385. Er starb, 75 Jahre alt, zu Calahorra im J. 1407. S. *Crónica del S. R. D. Juan II. . . . por Fernan Perez de Guzman. Con las generaciones y semblanzas del mismo.* Valencia, 1779. *Fol. p.* 587—588; dieser schildert den moralischen Charakter des Lopez de Ayala, seines mütterlichen Oheims, also: „*Fué de muy dulce condicion y de buena conversacion, y de gran consciencia, que temia mucho á Dios. Amó mucho las sciencias*

schmähte, dasselbe in mehr als einer Hinsicht zum Muster zu nehmen. Ich werde daher am schicklichsten gleich hier von dem „*Libro ó Rimado del Palacio*“[1] dieses als Geschichtschreibers, besonders durch seine Chronik vom König Peter dem Grausamen von Castilien, berühmten Mannes sprechen, wiewohl die Sammlung seiner Gedichte wahrscheinlich erst zwischen den Jahren 1398 und 1404 vollendet wurde[2]. Dieses Werk hat in

diòse mucho á los libros é historias, tanto, que como quier el fuese asaz caballero y de gran discrecion en la prática del mundo, pero naturalmente fue inclinado á las sciencias. E con esto gran parte del tiempo ocupaba en leer y estudiar, no en obras de derecho, sino en filosofia é Historias. . . . . Amó mucho las mugeres, mas que á tan sabio caballero como á él se convenia.“ Vgl. auch Sarmiento, *l. c., p.* 323—329; — Sanchez, *l. c., Tom. I, p.* 106—112; und Capmany, *Teatro hist.-crit. de la elocuencia esp., Tom. I, p.* 50—51, bei welchen auch das Verzeichniss der übrigen Werke Ayala's zu finden ist. Die von D. Rafael de Floranes handschriftlich hinterlassene Biographie: *Vida literaria de P. L. de Ayala*, ist nun im 19. und 20. Bd. der *Coleccion de documentos inéditos* (Madrid, 1851—52) herausgegeben worden; ein mit Allotrien überladenes Werk, das wenig Neues enthält. Von ihm, als Geschichtschreiber, werde ich in der Folge sprechen.

[1] Dieses Werk war, vor Sanchez, nur dem Namen nach bekannt, und man hielt es für verloren. Sanchez entdeckte zwei Handschriften desselben, und wollte es nebst der „*Crónica en verso del Conde Fernan Gonzalez*“ im fünften Bande seiner oft erwähnten Sammlung herausgeben (S. Sempere, *Ensayo de una Bibliot. esp. de los mejores escrit. del reynado de Carlos III.*“ *Tom. V, p.* 98, *art.* Sanchez). Leider unterblieb aber die Fortsetzung dieser trefflichen Sammlung; die spanischen Uebersetzer Bouterwek's haben sich daher ein wahres Verdienst um die ältere Literatur ihres Vaterlandes erworben, dass sie wenigstens einen Auszug aus diesen beiden, gewiss sehr merkwürdigen Gedichten mitgetheilt haben (Nota, N., *p.* 138—162; der bedeutendste Zusatz ihrer Uebersetzung), und es ist recht sehr zu wünschen, dass die k. spanische Akademie einen vollständigen Abdruck derselben recht bald veranstalten möge. Bis dahin sind ihre Auszüge und die von Gallardo (in den trefflichen, unter dem Namen: *Fórnoles* geschriebenen Briefen, in den: *Cartas esp.* Madrid, 1832. *T. VI. p.* 209 *sg.* und 262 *sg.* und in der *Revista esp.* 1832. No. 10 u. 11) und von Amador de los Rios (im *Semanario pintoresco.* 1847. *p.* 411 *sg.*) gegebenen Stellen daraus die einzigen Quellen, deren gewissenhafte Benützung ich daher um so mehr für Pflicht hielt.

[2] Dieses beweisen folgende Stellen, in welchen er wiederholt von der bekannten, durch die doppelten Papstwahlen entstandenen Kirchentrennung (begann 1378) spricht:

„*Ca veynte de cisma son años pasados.*“

Und weiter gegen das Ende:

der Handschrift von Campo-Alhanje folgende Ueberschrift: „*Este libro fiso el honrado Cavallero Pero Lopez de Ayala, estando preso en Inglaterra, é llámase el Libro del Palacio* (der Marquis von Santillana sagt in seinem oft angeführten Briefe, bei Sanchez, *l. c., Tom. I, p. LVII*, von Lopez de Ayala: „*escribió .... un libro que fizo de las maneras de palacio, é llamaronlo Rimos*", und Perez de Guzman führt es in dem Verzeichnisse der sämmtlichen Schriften Ayala's so an: „*é otro libro llamado Rimado de Palacio;*" man müsste daher diesen sonderbaren Titel etwa so übersetzen: „ein Buch in Reimen über das Hofleben"). Es enthält aber mehr als diese Ueberschrift andeutet; denn die 1619 (nach Gallardo's Angabe: 1633) Coplas, aus denen es besteht, umfassen nicht nur die Rathschläge über die Einrichtung eines wohlgeordneten Hofstaates und Lehren der Regierungskunst für die Könige und Grossen des Reiches, sondern, dem Sollen das Sein gegenüberstellend und dadurch von seiner negativen Seite erläuternd, auch satyrische Schilderungen des damaligen Zustandes in Staat und Kirche, der Laster und Thorheiten der verschiedenen Stände und insbesondere der damals in Castilien herrschenden Missbräuche, mit grosser Freimüthigkeit, der Sachkenntniss eines selbst einen hohen Posten bekleidenden und zu den wichtigsten Unterhandlungen gebrauchten Staatsmannes, und dem gesunden Urtheile eines seine Zeit scharf beobachtenden Denkers entworfen, die daher auch für den Geschichtsforscher von Werth sind[1]. Ausserdem sind noch mehrere lyrische Gedichte eingeschaltet, die bald moralisch-ascetische Betrachtungen, bald den Ausdruck subjectiver Gefühle und Zustände, bald mystisch-fromme Bitt- und Lobgesänge, be-

---

„*Oy son veynte é cinco años conplidos*
Que por mal pecado comenzó la cisma."

[1] Wenn aber Sismondi (S. 96 d. deutschen Uebers.) von diesem Werke sagt, „dass es in der Absicht geschrieben worden sei, um König Peter den Grausamen gehässig zu machen und die Herzen der Spanier für dessen Bruder zu gewinnen", so hat ihn diessmal seine Divinationsgabe getäuscht; denn er hat diese so bestimmt ausgesprochene Behauptung doch nur auf gut Glück hin gewagt, da seine Quelle, aus der er alles was er von diesem Gedichte berichtet, schöpfte, und damals auch nur aus dieser einzigen schöpfen konnte, nämlich die erst angezogene Stelle bei Sanchez, kein Wort davon enthält, hingegen der jetzt zuerst bekannte Auszug seine Behauptung hinlänglich widerlegt. — Allein über solche *Démentis* setzt sich ein genialer Geschichtschreiber hinaus!

sonders an und auf die Jungfrau Maria, enthalten. Doch ich glaube es meinen Lesern schuldig zu sein, den von den spanischen Uebersetzern Bouterwek's gegebenen Auszug aus diesem erst durch sie einigermassen bekannter gewordenen Werke im wesentlichen hier mitzutheilen.

Auch dieses Werk beginnt, dem Gebrauche des Mittelalters gemäss, mit einem Summarium der Glaubenslehre, mit frommen Betrachtungen und Gebeten. Der Dichter ruft nämlich zuvörderst Gottes Gnade an, um Vergebung seiner Sünden zu erflehen, und legt mit zerknirschtem Herzen ein reuiges Bekenntniss derselben ab (*Primeramente fase la confision*), indem er sie nach den zehn Geboten (*aqui comiença de los X mandamientos*), nach den sieben Hauptsünden (*de los siete pecados mortales*), nach den sieben leiblichen Werken der Barmherzigkeit (*de las siete obras de misericordia*), den fünf Sinnen (*de los cinco sentidos*) und den sieben geistlichen Werken der Barmherzigkeit (*de las siete obras spirituales*) aufzählt[1]. Hierauf beklagt der Dichter die zu seiner Zeit entstandene grosse Kirchentrennung durch die Wahl der avignonischen Gegenpäpste Clemens VII. (Robert v. Genf, 1378—1394) und Benedict XIII. (Pedro de Luna, 1394—1417), und tadelt mit grosser Freimüthigkeit und Schärfe die damals unter so vielen Dienern der Kirche herrschende Verderbtheit und Sittenlosigkeit, wodurch sie sich ihres heiligen Berufes unwürdig machten (*de los Prelados é Corte Romana, é otros Clerigos*). Nun kömmt er auf sein Hauptthema: Rathschläge an die Fürsten, um gerecht und klug zu regieren (*del gobernamiento de la Republica, é de los Consejeros del Rey*), wozu er für sie Hülfe und Erleuchtung von Oben erfleht, und sie vor allen vor schlechten Rathgebern warnt. Hier schildert er unter andern die Ränke der damals, besonders in Spanien, für Volk und Regierung gleich verderblichen jüdischen Lieferanten und Finanzpächter, und der von ihnen bestochenen treulosen Räthe des Königs:

---

[1] In Böhl de Faber's *Floresta* befinden sich drei Gedichte aus diesem Werke Ayala's nach der Handschrift von Campo-Alhanje mitgetheilt, von welchen das letzte (*Tom. I*, No. 5) wohl aus diesem dogmatisch-ascetischen Eingange entlehnt ist. Da er aber in diesem schon um endliche (*Grant tiempo ha*) Linderung seiner Leiden und Erlösung aus dem Kerker (*librame de cuitas, de carcel etc.*) Gott bittet, so ist es wahrscheinlich, dass er sein Werk während einer langwierigen Gefangenschaft, nämlich der in England, begonnen habe.

Despues de esto llegan don Abran, don Simuel
Con sus dulces palabras que vos parescen miel,
E fascen una puja sobre los de Ysrrael
Que monta en todo el regno cuento e medio de fiel etc.

Sehr gut zeichnet er auch die Augendienerei selbstsüchtiger Günstlinge:

Quando en el consejo la question es propuesta,
Luego cata el priuado aquel cabe se acuesta
La voluntad del Rey, é va por esa cuesta
Cuydando á su casa leuar buena respuesta.

Indem er den Räthen eines Königs ihre grosse Verantwortlichkeit vorhält, und sie über ihre Pflichten belehrt, schliesst er dieses Capitel. Hierauf schildert er die verschiedenen Stände der bürgerlichen Gesellschaft von ihrer Kehrseite mit oft sehr beissender Satyre, und zwar zuerst die Windbeuteleien und Betrügereien der Kaufleute (*Aqui comiença de los mercaderes*):

Pidran cinquenta doblas una vez por un paño:
Si ven que estades duro é entendedes el daño
Dis: por treynta lo do, mas nunca él cumpla el año,
Si non costó quarenta ayer de un ome estraño.

Dann die Geldgierde und Gewissenlosigkeit der Anwälte (*Aqui comiença de los letrados*):

Si quisieres sobre un pleyto d'ellos aver consejo,
Pónense solemnemente, luego abaxan el cejo:
Dis: „grant question es esta, grant trabajo sobejo:
El pleyto sera luengo, ca atañe á to el concejo.

Yo pienso que podria aquí algo ayudar
Tomando grant trabajo mis libros estudiar;
Mas todos mis negocios me conuiene á dexar,
E solamente en aqueste vuestro pleyto estudiar."

Finca pobre el cuitado é el bachiller se va.

Auch der Stand der Krieger wird nicht verschont, die aus Raub- und Habsucht Völker und Reiche in Streit zu verwickeln suchen, und zur Freude der Mauren Christen gegen Christen anhetzen (*Aqui fabla de la guerra*). Was er dann von dem hohen Berufe des Richters und der Gerechtigkeitspflege, vorzüglich der strafenden, sagt, macht seinem Herzen Ehre, um so mehr, da diess sein eigener Wirkungskreis war (*Aqui fabla de la justicia*). Mancher ver-

härtete Criminalrichter unserer philanthropischen Zeit dürfte durch folgende Äusserung seines Collegen aus dem barbarischen Mittelalter beschämt werden:

Muchos ha que por cruesa cuydan justicia fer,
Mas pecan en la maña, ca justicia ha de ser
Con toda piedat é la verdat bien saber:
Al fer la execucion siempre se han de doler.

— — — — — — — — — — —

Puedo fablar en esto ca en ello ove á faser.

Sehr treffend schildert er hierauf die niedrigen Kunstgriffe treuloser Magistrate beim Verpachten der Städteeinkünfte, die statt für das Wohl der ihnen anvertrauten Gemeinde zu sorgen, im Einverständniss mit jüdischen Unterhändlern nur sich selbst unerlaubte Vortheile zuzuwenden suchten (*Aqui comiença de los arrendadores*):

Las rentas de la villa quando se an de arrendar
Y llegan los alcalls por de ellas encarnar,
Fablan unos con otros por las siempre abaxar,
Pues y veen oficiales quien osara pujar?

Al traues vien un judío é dis: alcall señor,
Pues vos deuen salario, á la villa es mejor
Que ayades vos las rentas por un prescio menor,
Antes que otro ninguno seré yo el cogedor.

Ayais buena ventura, respondele el alcalde,
Las rentas del Concejo non las quiero de valde,
Mas dadles por mí tanto por villa é á arabalde,
Si vieres fabla alguno fablad con el, pechalde.

Nicht minder, fährt er fort, suchen diese sauberen Magistrate, wenn sie in ihrer Stadt ein mannbares Mädchen aus einem wohlhabenden Hause (*casamiento fino*) ausgespürt haben, dieses durch ihren überwiegenden Einfluss an einen ihrer Verwandten oder Günstlinge zu verkuppeln, wofür natürlich der Kuppelpelz nicht ausbleiben darf (*Aqui comiençan casamientos*):

Para costa de bodas siemprel's paga la sal.

Mit einer Aufzählung der Tugenden die eine Stadtobrigkeit besitzen, und der Fehler die sie zu vermeiden suchen müsse, schliesst er dieses merkwürdige Capitel (*de los Regidores*).

Er wendet sich nun wieder zu der höheren Region des Hof-

lebens (*Aqui comiença de los fechos del Palacio*), von dessen mühsam zu erringender und doch so wandelbarer Glückseligkeit er, als ein ausgelernter Hofmann, aus Erfahrung zu sprechen weiss:

Grant tienpo de mi vida pasé mal despendiendo,
Señores terrenales con grant cura sirviendo:
Agora ya lo veo é lo vo entendiendo,
Que quien y mas trabaja mas yra perdiendo.

— — — — — — — — — — — —

Si por yr á mi casa licencia les demando,
Despues á la tornada nin sé como nin quando,
Fallo mundo rebuelto, trastornado mi vando,
E mas frio que nieve en su palacio ando.

Er schildert dann die Intriguen und Laster der verdorbenen Höflinge in Hof- und Staatsämtern, und beschliesst diesen Abschnitt, indem er die Segnungen und heilsamen Wirkungen des Friedens anpreist. — Diess veranlasst ihn, Jedermann Friedfertigkeit, christliche Liebe, Verachtung der irdischen Scheingenüsse und Reichthümer, Betrachtung des Todes u. s. w. anzuempfehlen, welche Rathschläge er durch Beispiele, Anführung der Aussprüche Anderer, und die Resultate seines eigenen Nachdenkens erläutert und erprobt; zuletzt handelt er noch von dem gutem Gebrauche des Reichthums (*Consejo para toda persona*).

Aber sogleich kehrt er zu seinem Lieblingsgegenstande, den Grundsätzen einer weisen Regierung und Staatsverwaltung zurück (*Consejo para gouernamiento de la Republica*):

Como es de la riquesa así es del gran poder etc. . . . .

Natürlich verweilt er, als Mann vom Fache, mit besonderer Vorliebe bei der Gerechtigkeitspflege; was er aber hierüber sagt, macht seinem Herzen und seinem Kopfe gleiche Ehre, wie z. B.:

Deuen ser los jueces en todo abonados,
Ricos de posesiones é de virtud dotados,
De todas buenas mañas é bien asosegados,
Que non sean crueles á los pobres cuytados.

Die Quintessenz seiner politischen Ansichten enthält aber das darauffolgende Capitel: „*Fabla de IX cosas para conoscer el poder del Rey*“ [1], welches ich, um zugleich eine grössere Probe

[1] Dieses Capitel ist das letzte im Inhaltsverzeichnisse der benützten Handschrift angeführte und mit einer Ueberschrift versehene, auch scheint

dieses merkwürdigen Werkes zu geben, wegen der eigenthümlichen Auffassung und Darstellung eines so oft behandelten Gegenstandes, ganz so mittheilen will, wie es meine Quelle giebt:

Nueve cosas yo fallo con las que tu verás
El grant poder del Rey quel' conoscerás,
Las tres de muy lueñes tierras entenderás,
Las seis son en el regno que las aquí sabrás.

Si sus enbaxadores enbia bien ordenados,
Caualleros buenos, doctores muy letrados,
Con buen apostamiento é bien aconpañados,
De los que á ellos veen luego seran notados.

Algunt Principe grande muy cierto será,
El que tal enbaxada onrrada enbiará:
El que nunca le vió luego le notará
E su fama muy grande non la oluidará.

La segunda si veen su carta mensagera
En nota bien fermosa, palabra verdadera,
En buena forma scripta é con fermosa cera
Cerrada, bien sellada con dia mes é era;

Si veen su moneda que es bien fabricada,
De oro é de plata redonda bien cuñada,
Rica de buena ley en todo bien guardada,
Esta es la tercera señal dél muy granada.

— — — — — — — — — — —

Que sean las sus villas de muro bien firmadas,
Grandes torres fuertes, altas bien almenadas,
Las puertas muy fermosas é mucho bien guardadas,
Que diga quien las viere que estan muy bien ornadas.

Otro si sus posadas que parescan reales,
Alcaçares muy nobles é otras cosas atales,

---

hiermit wirklich das eigentlich satyrisch-didaktische Werk geschlossen zu sein, welches von dem Dichter nach einem bestimmten Plan und als ein zusammenhängendes Ganzes bearbeitet wurde; denn was noch weiterhin folgt, sind theils offenbar viel spätere, in keinem Zusammenhange mehr mit dem Vorhergehenden stehende Zusätze, theils willkürlich angefügte lyrische Gelegenheitsgedichte, wie z. B. die gleich zu erwähnenden Klag- und Bittgesänge während seiner beiden Gefangenschaften.

Unas fuertes é resias, otras llanas eguales,
Labradas muy fermosas de buenos menestrales.

Otro sy el regno tenga oficiales onrrados,
Jueses é merinos, buenos adelantados,
Todos de conciencia ricos é abonados,
E en guardar la justicia sean bien avisados.

— — — — — — — — — —

Para servir á Dios aya toda vegada
Su capilla muy noble, muy rica apostada,
De nobles ornamentos fermosa, bien ornada,
De buenos capellanes muy bien aconpañada.

Otro si en su consejo aya onbres onrrados,
Ancianos caualleros é notables prelados,
Buenos omes, maduros dotores é letrados,
Esten cabe su estrado todos bien asentados.

— — — — — — — — — —

Otro si sea su casa en todo muy granada,
Su mesa bien seruida, solepnemente onrrada,
Su camara guarnida, mucho bien apostada,
E de gente valdia su puerta muy dubdada.

Aquestas nueve cosas que suso he contado:
Fase á cualquier Rey crescer el su estado,
En onrra é en prouecho donde será onrrado:
Quien las bien comidiere non lo terná errado.

Er fügt nun noch einige Bemerkungen über die Pflichten der Könige und ihrer Günstlinge hinzu[1].

---

[1] Hier scheint unser Auszug ungenau zu sein. und einiges Wesentliche übersprungen zu haben, denn Sanchez (*l. c. p.* 110—111) erwähnt eben das oben mitgetheilte Capitel „von den neun Dingen, an denen sich die Macht eines Königs erkennen lässt“, welches nach seiner Zählung mit Copla 603 beginnt. und setzt hinzu: „*Continuando (el poeta). en la copla* 704 *habla de su prision pidiendo á Dios y á la Virgen le saque de ella, lo que hace por medio de cantares con sus estrivillos conforme al uso de aquellos tiempos. Sin interrumpir el hilo en la copla* 784 *da gracias á Dios por su libertad. En la copla* 794 *hablando del cisma que tanto afligia á la Iglesia, dice etc. . . Prosigue este y dice en la copla* 811:

Oy son veinte é cinco años complidos etc. . .,

welche Stelle unser Auszug unmittelbar an das Obige anreiht. — Einer dieser von Sanchez erwähnten Gesänge, in welchen der Dichter abermals von sei-

Hierauf folgt ein langes Gedicht, in welchem er abermals die unheilbringende Kirchenspaltung beklagt, die nun schon volle fünf und zwanzig Jahre dauere[1]. Er ermahnt die Fürsten,

ner harten Gefangenschaft in fremden Landen (*en tierra estraña*) spricht, scheint das von Faber (*l. c.* No. 4) mitgetheilte Gedicht zu sein, welches schon in metrischer Hinsicht, durch künstlichen Strophenbau und Reimstellung (achtzeilige Strophen achtsylbiger Verse, mit eingeschlossener Reimverschlingung und einem vierzeiligen *Estribillo*, überdiess sind die *Coplas* mit dem *Estribillo* und unter einander „*encadenados*"), sehr beachtenswerth ist. — Uebrigens kann ich der Ansicht des Sanchez nicht beipflichten, der gerade aus dieser Aufeinanderfolge der Gedichte beweisen will, dass die oben angeführte Ueberschrift der von ihm benützten Handschrift in so ferne eine falsche Angabe enthalte, als sie aussagt, „dass Ayala dieses Werk während seiner Gefangenschaft in England geschrieben habe." Denn in dem bisher Mitgetheilten kömmt nichts vor, was diese Angabe entkräften könnte, wohl aber wird dieselbe bestätiget durch das obenerwähnte Eingangsgedicht (S. Faber, *l. c.* No. 5), auch konnte er recht wohl schon damals die Kirchentrennung beklagen, die bekanntlich im J. 1378 begann, wir aber kein früheres Datum seiner Freilassung und Rückkehr nach Spanien haben, als dass er sich im J. 1385 in der Schlacht von Aljubarrota mit befand, wo er abermals gefangen wurde. Ferner stimmt der von Sanchez selbst bei dieser Gelegenheit mitgetheilte Inhalt der angezogenen Stellen damit überein, denn der auch von ihm angeführte und in dem Gedichte bei Faber (*l. c.* No. 4) vorkommende Ausdruck „*en tierra estraña*" passt viel besser auf England als auf das eng verbundene und von dem castilischen Könige selbst als Erbreich angesprochene Portugal; unmittelbar darauf aber dankt er Gott für seine Befreiung. Dann aber kömmt erst das Gedicht, worin er zum zweiten Male die Kirchentrennung beklagt, und woraus Sanchez die schlagenden Stellen ausgehoben hat. Ich habe aber in der vorhergehenden Anmerkung bemerkt, dass das eigentliche, ein Ganzes bildende, satyrisch-didaktische Werk mit dem zuletzt angeführten Capitel abgeschlossen sei, und dass von hier an kein weiterer Zusammenhang Statt finde; ich halte daher die ausgehobenen Stellen als zu einem offenbar viel später gedichteten, und nur zufällig oder willkürlich mit dem Hauptwerke in den Handschriften zusammengeschriebenen, eigentlich aber davon unabhängigen Zusatze gehörig. Der andere von Sanchez dagegen vorgebrachte Einwurf, dass es dem Dichter in einem finsteren, engen Kerker überhaupt kaum möglich gewesen sei, ein Werk von solchem Umfange niederzuschreiben, ist zu seicht, als dass er eine ernsthafte Widerlegung verdiente; auch wird er hinlänglich durch des Dichters eigene, eben so natürliche als einfache Darstellung entkräftet, wie wir sogleich sehen werden. Auch Gallardo und Amador de los Rios stimmen der Ansicht des Sanchez nicht bei.

[1] Natürlich musste dieser Zwiespalt in der höchsten Einheit gerade die edleren, gläubigen Gemüther jener Zeiten am tiefsten ergreifen und mit Schmerz und Unwillen erfüllen, daher von den Dichtern, den Exponenten des Gesammtgefühls einer Zeit, auch mehrfach zur Sprache gebracht werden; so

eine so hochwichtige Angelegenheit nicht so gleichgültig und selbstsüchtig, wie bisher, zu behandeln, denn nur ein Papst könne der wahre sein, wer aber den unächten vertheidige, sei ein Anwalt des Bösen (*falsos abogados*). Er empfiehlt als das beste Heilmittel gegen dieses Grundübel der Christenheit eine allgemeine Kirchenversammlung, und beruft sich zum Beweise auf das dritte toledanische Concilium, welches so glücklich zur Ausrottung der arianischen Ketzerei angewendet worden sei. Zuletzt wendet er sich noch insbesondere an den Beherrscher seines Vaterlandes, Heinrich III. von Castilien (1390—1407), und fordert ihn, als treuen Beschützer des heiligen Glaubens, zum kräftigen Einschreiten gegen die Lauheit und Ränkesucht der Schwachen und Böswilligen auf, um endlich der Kirche den lang ersehnten Frieden wieder zu schenken. Nun folgen noch einige Gedichte, in denen er abermals die Jungfrau Maria um Erlösung aus der Gefangenschaft anfleht[1]. Merkwürdig ist hier, wie er in den einleitenden Strophen zu denselben selbst angiebt, wann und warum er sie verfasst habe:

Quando enojado é flaco me siento
Tomo grant espacio mi tienpo pasar
En faser mis rimos, syquier fasta ciento,
Ca tiran de mi enojo é pesar:
Pues pasa mi vida asi como viento
Oy si non cras sin mas y tardar,
Por me consolar este es fundamento,
Non espender tienpo en ocio é vagar.

— — — — — — — — —

Della (de la Virgen Maria) fise yo algunos cantares

---

hat z. B. denselben Gegenstand auch unser Peter Suchenwirt in einem eigenen Gedichte behandelt (s. dessen Werke, herausgegeben von Primisser. Wien, 1827. 8. No. XXXV. „*Von tzwain pähsten.*“ S. 107—109).

[1] Diese wiederholte Behandlung derselben Gegenstände in dem vorhergehenden und in diesen Gedichten spricht doch wohl für eine spätere Abfassung derselben bei ähnlicher Gelegenheit, als die der früher erwähnten gleichen Inhalts und mit seinem grösseren Werke verbundenen. Es ist mir sehr wahrscheinlich, dass er diese letzteren Gedichte während seiner zweiten Gefangenschaft in Portugal nach der Schlacht von Aljubarrota verfasst habe, was auch der in einem derselben vorkommende Ausdruck „*en las mis prisiones*“ zu bestätigen scheint.

De grueso estilo quales tu verás
Aqui luego, e sy bien lo catares,
La mi deuocion pequeña entendrás,
Que con versetes conpuestos á pares[1]
Materia ruda non lo tacharás:
Si por tu gracia de mi te acordares
Que biuo en montañas segunt que sabrás.

Aus dieser Stelle geht doch wohl klar hervor, dass er gerade während seiner beiden Gefangenschaften, um die in einem solchen Zustande ohnehin schwer lastende Zeit durch müssiges Hinbrüten nicht vollends unerträglich zu machen, zur Dichtkunst seine Zuflucht genommen und, grösstentheils wenigstens, dieses Werk verfasst habe, sich selbst zum Troste und zur Zerstreuung und Anderen zu Nutz und Frommen[2], nicht aber, wie Sanchez glaubt, „in der Freiheit und in Spanien;" denn da hatte ein Mann, der einen so thätigen Antheil an dem wirren Hof- und Staatsleben nahm, wie Ayala, in einer so vielfach bewegten Zeit gewiss wenige physisch und geistig freie Stunden, wie sie doch die gewühlscheuen Musen der Dichtkunst fordern, die er überdiess als Geschichtschreiber und Gelehrter zu, nach seiner Ansicht, wichtigeren und ernsteren Arbeiten verwenden zu müssen glaubte, wie seine übrigen zahlreichen Werke beweisen.

Zuletzt wendet sich der Dichter an die Dominikanerinnen zu Quijana (ein Frauenkloster in der Nähe von Vitoria, von dem

---

[1] Diese Gesänge sind nämlich in kurzen sechs- und achtsylbigen Versen abgefasst (daher „*á pares*," d. i. paarweise, da zwei derselben einen Alexandriner oder längeren Vers ausmachen), und an Strophenbau und Reimstellung dem erst angeführten ähnlich. Einer derselben befindet sich ebenfalls bei Faber (*l. c.* No. 3) abgedruckt.

[2] Wer hier die eigenen Worte des Dichters für eine „poetische Fiction" halten wollte, wie Sanchez, der ist, vor lauter prosaischer Wirklichkeit, wohl nie in die Genesis des poetischen Lebens tief eingedrungen. Wie richtig hingegen hat Rosenkranz (Gesch. d. deutschen Poesie im Mittelalter, S. 570—571) eben das Insichzurückziehen als die Befähigung zum ethisch-didaktischen Dichter charakterisiert, und an dem Beispiele des Thomassin von Tirkeleren gezeigt! — Was da von dem Dichter als künstliche Isolierung gefordert wird, haben äussere Umstände dem Erzpriester von Hita und Ayala aufgenöthiget, und vielleicht eben dadurch erst das Entstehen ihrer Werke veranlasst und bedingt.

Vater des Dichters, Hernan Perez de Ayala, im J. 1365 gestiftet), und ersucht sie, durch ihre Fürbitte bei der Jungfrau Maria seine Befreiung zu bewirken; nimmt sich aber vor, sein Geschick unterdessen mit Ergebung und Geduld zu ertragen nach dem Muster des Job, und ermahnt auch Andere zur Uebung der Tugend, indem er seine Lehren durch Beispiele unterstützt[1].

Schon Sanchez (*l. c. p.* 112) hat bemerkt, dass Ayala den Erzpriester von Hita vielfach nachgeahmt habe, vorzüglich in den lyrischen Theilen seines Werkes, wozu auch die Aehnlichkeit ihrer äussern Verhältnisse, nämlich die von beiden erduldete, langwierige Gefangenschaft, eine nahe genug liegende Veranlassung gegeben haben mochte. Auch ist es vielleicht, wie schon bemerkt, gerade diesem Umstande zuzuschreiben, dass beide zur Abfassung eines grösseren, satyrisch-didaktischen Werkes bestimmt wurden; aber der Grundcharakter in diesen beiden Dichtungen ist doch ein ganz anderer, nicht sowohl durch die hier unwesentliche und natürlich durch Laune und äussere Umstände bedingte Wahl des Stoffes, als vielmehr durch die Behandlung desselben und die das poetische Element, Auffassung und Darstellung, wesentlich constituierende Form. Denn der geniale, erfindungsreiche Erzpriester hat seine Erfahrungen, Ansichten und Lehren durch den das Ganze umschliessenden Rahmen objectiviert und personificiert; Ayala giebt die seinen ohne alle Einkleidung, ganz einfach, aber mehr systematisch an und neben einander gereiht als Abstracte der Beobachtung. Jener hat sich selbst als concreten Mittelpunct seiner Schöpfung gesetzt, und in seinem eigenen, wirklichen oder erdichteten Lebenslauf die divergierenden Richtungen concentriert; dieser hat sich ausserhalb oder über seine Dichtung gestellt, deren Inhalt als das Resultat der allgemeinen Reflexion erscheint, und deren einzelne Theile wie Parallelen zu einander sich verhalten. Jener liebt die symbolisch-allegorische Einkleidung, und schliesst sich auch hierin näher an seine orientalischen Muster an; dieser nähert sich mehr der Form des eigentlichen Lehrgedichtes, viel-

[1] Nach Gallardo beginnt dieses, wie er's nennt, „*glosar segun san Gregorio el Libro de Job, aplicado á sus propios quebrantos*", mit Copla 893, und füllt den ganzen Rest der Handschrift von Campo-Alhanje bis zu Copla 1633, womit sie abbricht, „*sin bastantes señales de concluir la obra.*"

leicht nicht ohne Hinblick auf altclassische Vorbilder, aber freilich noch in der unorganischen Haltlosigkeit der ersten mittelalterlichen Nachahmungen [1]. Der Erzpriester hat die Nothwendigkeit menschlicher Verkehrtheit in ihrer Tiefe erfasst, und durch die das Ganze durchdringende Ironie darzustellen versucht; Ayala hält sich mehr an die Oberfläche ihrer Erscheinung, und züchtigt sie mit den Geisselhieben der Satyre.

Mehr noch schliesst sich Ayala in Rücksicht auf Versmass und Strophenbau an die älteren castilischen Dichter, und insbesondere an den Erzpriester von Hita an [2]; der satyrisch-didaktische Theil seines Werkes ist noch durchgehends in der bekannten Alexandriner-Strophe abgefasst, und in den eigentlichen Liedern (*Cantares*) bedient er sich vorzugsweise der sechs- und achtsylbigen Verse. Doch ist andrerseits an eben diesem Werke Ayala's auch schon eine bedeutende Annäherung an die Formen der im funfzehnten Jahrhundert im Gebiete der Lyrik fast ausschliessend herrschenden Hofpoesie unverkenn-

---

[1] S. Rosenkranz, *l. c.*, S. 569—570.

[2] Daher sagt der Marquis von Santillana (Sanchez, *Tom. I, p.* LVII): *Entre nosotros usóse primeramente el metro en asaz formas, asi como el libro de Alexandre; los votos del Pavon: é aun el libro del Arcipreste de Hita. E aun de esta guisa escribió Pero Lopez de Ayala el viejo un libro*" etc. Diese Zusammenstellung des später lebenden Ayala mit den älteren castilischen Dichtern ist nicht etwa willkürlich oder aus Nachlässigkeit gegen die chronologische Ordnung, sondern gewiss absichtlich und mit sehr richtigem Tacte geschehen; denn sowohl dem Geiste als der Form nach gehört Ayala noch mehr der älteren, nationalen Kunstschule an, als der zu seiner Zeit auch nach Castilien verpflanzten provenzalischen „*Arte de la Poetria.*" Von den Dichtern dieser letzteren Schule spricht der Marquis zwar unmittelbar darauf, giebt aber auch hier sehr genau ihren Entwicklungsgang an, indem er zuerst die galicischen Troubadours nennt, und bei den Castiliern bis auf Alfons den Weisen zurückgeht; der ursprünglichen Provenzalpoesie und der späteren lemosinischen und catalanischen hatte er schon früher gedacht. Ueberhaupt ist dieser Brief des Marquis von Santillana ein höchst wichtiges Document für die Geschichte der älteren castilischen Poesie, und giebt, richtig verstanden, die besten Aufschlüsse; die Schuld lag daher nur an Bouterwek selbst, wenn er glaubte, „aus diesem Briefe nicht viel lernen zu können" (S. 46, Anm. *z*). Sanchez hat in seinem Commentar mit kritischem Sammlerfleisse viele treffliche Notizen zusammengetragen, aber das Hauptverdienst des Textes, die genaue Angabe des Entwicklungsganges der castilischen Dichtkunst, nicht genugsam hervorgehoben und zu benützen verstanden.

bar; denn die damit verbundenen lyrischen Gedichte bestehen grossentheils aus achtzeiligen Strophen (*Coplas de arte comun*), und die nicht eigentlich zum Absingen bestimmten (*Decires*) überdiess aus zwölfsylbigen Versen (*Versos de arte mayor*), deren Octaven sich nur in der Reimstellung (wechselnde Reimverschlingung) von den im funfzehnten Jahrhundert so üblich gewordenen „*Coplas de arte mayor*“ (eingeschlossene Reimverschlingung), noch unterscheiden. Uebrigens verstand Ayala auch schon vollkommen kunstgerechte, nach den Regeln der „*Gaya Ciencia*“ construierte Gedichte zu verfertigen, denen daher auch die Ehre erwiesen wurde, in den „*Cancionero de Baena*“ aufgenommen zu werden[1]. An den Werken dieses Dichters ist daher der Uebergang aus der älteren, mehr nationalen lyrischen Kunstdichtung in die spätere, nach provenzalischen Mustern ausgebildete castilische Hofpoesie ganz klar ersichtlich, während ich die Vorbereitungs- und Entwickelungsstufen an den lyrischen Ver-

---

[1] S. die im *Cancionero de Baena (ed. de* Madrid, 1851. *p.* 549—555) auf eine „*Pregunta*“ des Ferran Sanchez Calavera mitgetheilte „*Respuesta*“ des Pero Lopez de Ayala. Die letzte Octave enthält folgende, für die Geschichte der Metrik merkwürdige Stellen:

Dexado este estilo assy començado,
Quiero vos, amigo, de mi confesar,
Que quando vuestro escrypto me fue presentado,
Leyera un libro do fuera fallar
Versetes algunos de antigo rrymar,
De los quales luego mucho me pagué,
E sy son rrudos, á vos rogaré
Que con paçençia vos plegua escuchar.

Diese Verse, die darauf folgen (*estos versetes conpuso Santo Anbrosio*), sind Alexandriner, in der bekannten vierzeiligen Strophe, die also damals schon für „*antiguo rimar*“ und für „*rudos*“ galten, und für die Ayala die geduldige Nachsicht seines Freundes zu erbitten für gut fand, während er selbst nicht ungern den neumodischen Stil (*dexando este estilo*) damit zu vertauschen scheint. — Ich sollte, chronologisch genau, schon hier des Pero Gomez, Pero Gonzalez de Mendoza, Alonso Gonzalez de Castro, Arcediano de Toro und des Garci-Fernandez de Jerena, sämmtlich noch aus dem vierzehnten Jahrhundert, erwähnen; allein theils kennt man wenig mehr als die Namen von diesen Dichtern, theils gehören sie dem Geiste und der Form nach schon mehr zu den Hofdichtern des funfzehnten Jahrhunderts; ich werde daher bei der Gelegenheit, wenn ich von dem *Cancionero de Baena* spreche, in dem sich einige ihrer Gedichte finden, schicklicher auf sie zurückkommen.

suchen Alfons des Weisen, D. Juan Manuel's und des Erzpriesters von Hita nachgewiesen habe.

Noch muss ich hier einige Gedichte erwähnen, die der Zeit ihrer Abfassung und ihrer geistigen Richtung nach noch ganz dem vierzehnten Jahrhundert angehören, während an ihrer metrischen Form sich ebenfalls schon der Einfluss der Hofpoesie zeigt. Bis vor kurzem kannte man diese Gedichte nur aus den mageren Auszügen, die Sanchez in der Einleitung seiner Sammlung (*Tom. I, p.* 179—184) und Rodriguez de Castro in der „*Biblioteca española*" (*Tom. I, p.* 198—201) nach einer Handschrift der Escorial-Bibliothek, die sie sämmtlich enthält, davon gegeben haben. Jetzt sind die meisten im Druck erschienen.

Nur von dem ersten dieser Gedichte ist der Name des Verfassers und eine genauere Angabe der Zeit seiner Abfassung auf uns gekommen. Beides ergiebt sich schon aus der Ueberschrift desselben, die also lautet: „*Consejos y Documentos del Judio Rabi Don Santo al Rey Don Pedro*;" und in der ersten Strophe nennt der Dichter sich: „*Santob, Judio de Carrion*" (einem Flecken in Altcastilien, von dem, als seinem Geburts- oder Aufenthaltsort, er den Namen führte)[1]. Auch der Marquis von Santillana (bei Sanchez, *Tom. I, p. LIX*) führt ihn in seinem Brief als Zeitgenossen seines Grossvaters, des Pero Gonzalez de Mendoza (starb 1385), an, und setzt, sich entschuldigend, dass er einen Juden[2]

[1] Das Gedicht ist, ausser in der von *De Castro* erwähnten Handschrift im Escorial, auch in einer Handschrift der Madrider National-Bibliothek erhalten, nach welcher es Ticknor in der 10. Beilage ganz abdrucken liess. — In dieser ist jedesfalls der Name des Verf.: Santob, d. i. Schemtob, richtiger als in der Escorial-Handschrift (Santo) angegeben. — Vgl. über ihn: Amador de los Rios, *Estudios etc. p.* 305 *sq.* — Steinschneider, *Jewish Lit.* (London, 1857. 8. *p.* 350) und *Catal. libr. hebr. in Bibl. Bodl. col.* 2519.

[2] Dass der Verfasser nicht den Glauben seiner Väter abgeschworen habe, erhellt nicht nur aus dieser Stelle in dem Briefe des Marquis von Santillana, sondern auch aus den eigenen Worten des Dichters, wie Sanchez (*l. c. Tom. IV, p. XIII—XIV.*) hinlänglich gegen de Castro bewiesen hat. — Er scheint übrigens, ausser diesem, noch andere poetische Werke verfasst zu haben; denn der Marquis von Santillana sagt ausdrücklich von ihm: „*escribió muy buenas cosas, é entre las otras Proverbios morales de asaz, en verdad, recomendables sentencias.*" Dass hier unter den „*Proverbios morales*" das oben genannte Werk gemeint sei, ist ganz klar; da der Marquis unmittelbar darauf eine Stelle daraus anführt. Gewiss aber können die mit diesem Werk in der-

neben Männern von so hoher Geburt nenne, hinzu: „*Pusele en cuento de tan nobles gentes por gran trovador.*“ Aus den einleitenden Strophen zu diesen „Rathschlägen und Lehren an König Peter den Grausamen von Castilien“ geht hervor, dass der Dichter, als er sie schrieb, bereits das Greisenalter erreicht hatte („*en mi seso de viejo*“) und schon bei dem Vater dieses Königs, Alfons XI (1312—1350) in Ansehen gestanden sei; die Zeit seiner Blüthe muss daher in die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts gesetzt werden. Das Werk desselben, von dem hier die Rede ist, ist ein moralisch-didaktisches Gedicht, oder vielmehr eine Reihe von Sprüchen (*Proverbios*, wie sie der Marquis de Santillana ganz richtig bezeichnet hat), voll heilsamer Lehren und Lebensregeln, an den König Peter den Grausamen von Castilien gerichtet, den er ermahnt, das Beispiel seines erlauchten Vaters nachzuahmen. Der poetische Werth ist daher, wie in den meisten Gedichten der Art, eben nicht gross, die Lebensauffassung eine sehr äusserliche, der Gedankenkreis ein beschränkter, mit vielen Wiederholungen und breiter Ausführung desselben Themas; doch ist diese Spruchsammlung durch Sprache und Versification immerhin beachtenswerth. In dem von Ticknor nach der Handschrift der Nationalbibliothek zu Madrid gegebenen, und nun von seinen spanischen Uebersetzern mit der Handschrift der Escorialbibliothek verglichenen Texte besteht die Sammlung aus 626 (bei Ticknor 627) Strophen oder Halbstrophen [1], je nachdem man die

---

selben Handschrift befindlichen moralisch-didaktischen Gedichte, von denen ich sogleich sprechen werde, nicht von diesem dem Judenthume treu gebliebenen Dichter herrühren, wie Castro und Amador de los Rios meinen und anfänglich auch Sanchez annahm, der jedoch selbst seinen Irrthum in der Folge berichtigt hat (*Tom. IV, p. XII*): denn schon der blosse Titel, noch mehr aber Geist und Inhalt derselben beweisen, dass sie von einem Christen und streng nach der damals allgemein gangbaren, dogmatisch-ascetischen Denk- und Vorstellungsweise der christlichen Welt gedichtet seien. Vgl. auch Ticknor's Widerlegung der Gründe des Amador de los Rios, a. a. O. I. S. 76.

[1] Jedesfalls ist die von Castro angegebene, und auch noch von Amador de los Rios, Ticknor und seinen spanischen Uebersetzern selbst nachgeschriebene Zahl der Strophen: 476, nach den nun vorliegenden Abdrücken unrichtig. Ueberhaupt hat die nun vorgenommene genauere Vergleichung beider Handschriften (s. den so eben erschienenen vierten Band der spanischen Uebersetzung Ticknor's, in den Zusätzen, *p.* 425—430, wo die Uebersetzer selbst am Ende bemerken: „*Tales son las notables variantes que presenta*

Verse als kurze ganze, 7—8sylbige, oder als Hemistiche von Langzeilen (Alexandrinern von 14—16 Sylben) annimmt, mit überschlagenden Reimen (oder Cäsur-Reimen). Daher wären diese Sprüche nicht nur durch die so frühe Anwendung siebensylbiger Verse (*versos de endecha*), im Falle man sie für ganze gelten liesse, für die Geschichte der spanischen Verskunst merkwürdig, sondern sind es jedesfalls durch die zu jener Zeit schon in solcher Art angewandte Reimweise, worin sich der Einfluss der Kunstlyrik unverkennbar zeigt. Auch von Seiten der Sprache zeichnen sich diese Sprüche durch Leichtigkeit und manche sogar durch Präcision und epigrammatische Schärfe aus, während andere noch ganz den Charakter eigentlicher, dem Munde des

---

el códice del Escorial cotejado con él de la Biblioteca Nacional; variantes de tal especie, que casi nos hacen sospechar sea una redaccion posterior y mejorada de la misma obra. Solo así se explica la falta de identitad que se nota en uno y otro.") ergeben, dass sie nicht nur in Einzelnheiten bedeutend voneinander abweichen, sondern auch in der Anordnung und Anzahl der Strophen überhaupt, sowohl durch Weglassung ganzer Reihen als auch durch Einschiebung vieler Strophen, und gerade am meisten in dem metrischen Prologe (der prosaische fehlt ganz in der Handschrift der Escorial-Bibliothek). In der Anmerkung zur deutschen Uebersetzung Ticknor's (Thl. I. S. 74) hatte ich aber hauptsächlich deshalb gegen meine eigene frühere Ansicht mich für die Annahme von Alexandriner-Strophen ausgesprochen, weil ich sie durch die Angabe der Strophenzahl (23) des metrischen Prologs im prosaischen für begründeter hielt und mich auf die Strophen-Zählung meiner Vorgänger verlassen zu können glaubte. Nun aber nehme ich um so weniger Anstand, zu meiner früheren und der von allen übrigen Kritikern gefolgten Annahme der kurzzeiligen Strophen zurückzukehren, als das obenerwähnte, seitdem von Pidal aufgefundene noch ältere Gedicht von dem Streite der Seele und des Körpers ebenfalls in solchen kurzen, sieben- bis achtsylbligen Versen abgefasst ist und auch zur didaktischen Gattung gehört. — Vielleicht könnte man den in der zweiten Strophe vorkommenden Ausdruck: *Comunalmente trobado*, auch für diese Ansicht geltend machen; denn die *Coplas de arte comun* hiessen eben so, im Gegensatz zu den langzeiligen (*de arte mayor*), weil sie aus kürzeren Versen bestanden, allerdings aus achtsylbigen Redondilien; aber auch in diesen Sprüchen kommen noch häufig achtsylbige Verse vor, und sogar Reimpaare, wie in den Strophen 23—28 (*p.* 334—335 der span. Uebers. Ticknor's). So heisst es auch in einem Decir des Villasandino (im Cancionero de Baena, *p.* 185):

Por arte syn maestria,
Mas por la comun trobando;

und dieses Gedicht besteht auch in der That aus lauter achtsylbigen Redondilien mit zwei *piés quebrados* (viersylbigen) in jeder Strophe.

Volks entnommener Sprüchwörter tragen und daher unter die ältesten davon erhaltenen Proben gehören[1].

Zunächst folgt in der Handschrift der Escorialbibliothek von einem unbekannten, aber unbezweifelt christlichen Verfasser ein Lehrgedicht (*tratado*, wie es der Verfasser selbst nennt), über die Hauptdogmen des christlichen Glaubens mit der Ueberschrift: „*La Doctrina Christiana.*" Voraus geht ein prosaischer Prolog, in welchem der Verfasser bereut, Gott durch seine Sünden beleidigt zu haben, und nichts angelegentlicher wünscht, als sie abbüssen zu können. Dann folgt eine Einleitung in Versen, in der er sagt, er habe dieses Gedicht nicht für Lehrer des Glaubens, Mönche und Prälaten, sondern für Laien und vorzüglich für Kinder geschrieben:

Esto pené ordenar,
Para el niño administrar
Porque es malo de espulgar
El zamarro.

Diesen empfiehlt er insbesondere, mit allem Eifer der Mutter Gottes zu dienen. Hierauf erklärt er in den 157 Strophen, aus denen das Gedicht besteht, zuerst den Glauben, dann die zehn Gebote, die sieben Haupttugenden, die vierzehn Werke der Barmherzigkeit, die sieben Todsünden, die fünf Sinne und die heiligen Sacramente. Schliesslich schildert er die Gefahren der Welt, und giebt Verhaltungsregeln zu einem christlichen Wandel; und zwar wie man sich gegen seinen Nächsten überhaupt, insbesondere aber gegen seine Ältern, Verwandteu und Hausgenossen zu benehmen habe. — Aus dieser Inhaltsangabe ersieht man schon, dass dieses Gedicht zu der Classe jener gehört, die das Mittelalter aus wohlmeinender Frömmigkeit, aber ohne Anspruch auf poetischen Werth zu Duzenden hervorgebracht hat.

---

[1] Vgl. auch: *Helfferich et Clermont, Aperçu de l'hist. des langues néolatines en Espagne.* Madrid, 1857. 8. *p.* 50—51. Diese geben nach der Madrider Handschrift den Titel des Gedichts also an: „*Libro del Rabi Santob;*" bemerken auch die grossen Abweichungen derselben von der Escorial-Handschrift, und sind auch der Meinung, dass Santob nicht der Verfasser der beiden anderen in der Escorial-Handschrift mitenthaltenen Gedichte sein könne. — Helfferich bemerkt auch in seinem: „Raymund Lull" (Berlin, 1858. 8. S. 108), dass Santob's Sprüche, „genauer angesehen, sich meistentheils als Uebertragungen der Sprüche Salomo's herausstellen."

Die Strophen bestehen aus drei achtsylbigen durch denselben Reim gebundenen Versen und einem reimlosen Halbvers[1].

Der Inhalt des dritten dieser Gedichte der Escorial-Handschrift wird schon hinlänglich durch die Ueberschrift bezeichnet: „*La danza general de la muerte en que entran todos los estados de gentes;*“ es gehört also zu jener Classe von Gedichten, die eine schon zu Anfang, vorzüglich aber seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts allgemein verbreitete und durch die damals in ganz Europa wüthenden Epidemien, bekannt unter dem Namen des schwarzen Todes, angeregte, eigenthümliche Vorstellungsart von der Hinfälligkeit des menschlichen Lebens poetisch darzustellen suchten, später auch Gemälden oder Holzschnitten als Erklärung und Moral beigegeben wurden, und mit diesen zusammen unter dem Namen der Todtentänze in den folgenden Jahrhunderten berühmt geworden sind[2]. Alle diese poetischen und bildlichen Darstellungen haben aber in chorisch-dramatischen Kirchenaufzügen und Spielen (s. *Carpentier*, *Glossar. s. v. Machabaeorum chorea*) ihren Ursprung[3], wiewohl wir auch für diesen Gebrauch

---

[1] Eigentlich eine Abart der über das ganze Mittelalter verbreiteten volksmässig-kirchlichen *Rimes couées*, der vierreimigen Strophen mit Refrainzeilen; s. mein Buch „Ueber die Lais“, S. 43 und 227. — Vgl. auch die ausführlichere Notiz und die Auszüge aus der *Doctrina cristiana* bei Amador de los Rios, *l. c. p.* 330—335.

[2] Zu den von Grässe (a. a. O. II. 1. S. 146 ff.), Ticknor (I. 77) und mir (Ein span. Frohnleichnamsspiel vom Todtentanz. Wien, 1852. 8. S. 22) gegebenen Nachweisungen, bemerke ich nun noch: J. G. Schultz Jacobi, *De Nederlandsche Doodendans.* Utrecht, 1849. 8. — Hans Holbein's Initialbuchstaben mit dem Todtentanz. . . . . . Mit einer geschichtlichen Abhandlung über die Todtentänze von A. Ellissen. Göttingen, 1849. 12.; — Georges Kastner, *Les danses des morts. Dissertations et recherches historiques, philos. littér. et musical. sur les divers monuments de ce genre qui existent ou qui ont existé tant en France qu'à l'étranger. Accompagnées de la Danse macabre etc. Paris,* 1852. 4.; — Fortoul, *Études d'archéologie et d'histoire. Tom. I.* Paris, 1854. 8. *p.* 321 *suiv. Études sur les poèmes et sur les images de la danse des morts* (insbesondere *p.* 344, No. IV. über die spanische *Danza general de la muerte*); — vor allen aber den trefflichen, die Geschichte dieses mittelalterlichen Symbols des Todes in Dichtung und Bild genetisch entwickelnden Aufsatz von W. Wackernagel: „Der Todtentanz“, in Haupt's Zeitschrift für deutsches Alterthum, Bd. IX. (Leipz., 1853), S. 302—365.

[3] Was ich früher nur als Vermuthung geäussert über den Ursprung der Todtentänze und des Namens *Machabaeorum chorea*, *Danse Macabre*, hat nun Wackernagel (a. a. O. S. 314—315) mit grösserer Präcision nachgewiesen und bestätiget.

erst vom Jahre 1424 eine historisch-sichere Nachricht haben. Für die älteste literarische Anspielung auf diese Vorstellungsart hält man eine Stelle in „*Pierce Plowman's Visions*," angeblich von Robert Langland (geschrieben um 1362)[1]. Aber kein älteres, grösseres und diesem Gegenstand ausschliessend gewidmetes Gedicht, als dieses spanische, lässt sich unter den bisher bekannt gewordenen nachweisen, es mag nun Original oder, wie höchst wahrscheinlich, Nachbildung eines französischen, ein für sich bestehendes Werk, oder bloss ein poetischer Commentar zu einem verloren gegangenen, oder uns unbekannt gebliebenen Kunstwerke, und durch ein solches oder mimische Darstellungen der Art veranlasst worden sein; denn dass es unbezweifelt noch im vierzehnten Jahrhundert abgefasst sei, dafür spricht mehr als ein Umstand. Zuvörderst ist es mit Gedichten, die erweislich diesem Jahrhundert angehören (wie das oben erwähnte des Rabi Santob), in derselben Handschrift und von derselben Hand zusammengeschrieben, deren Schriftzüge so erfahrene Kenner, wie Castro und Sanchez, als aus eben diesem Jahrhunderte noch herstammend, erkannten. Dann fehlte es auch in Spanien nicht seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts an jener äusseren Veranlassung, deren historisch-erweisbar gleichzeitiges und örtliches Zusammentreffen mit der Entstehung der meisten, bisher bekannt gewordenen Todtentänze gewiss kein blosser Zufall ist; ich meine nämlich die damals ganz Europa verheerende schwarze Pest, die seit 1348 auch in Spanien wüthete, an welcher im J. 1350 selbst König Alfons XI. von Castilien starb, die im J. 1384 abermals ausbrach, vorzüglich aber gegen das Ende dieses Jahrhunderts (1394—1399) ganz Spanien so arg heimsuchte, dass König Martin von Aragonien sich von Barcelona nach Perpignan flüchtete, und in Andalusien das gesetzliche Trauerjahr der Witwen feierlich aufgehoben wurde[2]. Endlich berechtiget, insbesondere die letzteren Jahr-

---

[1] Warton, *Hist. of Engl. Poetry*. London, 1824. Vol. II, *p.* 101, 364 und 510.

[2] S. Schnurrer. Chronik der Seuchen. Tübingen, 1823. 8. Thl. I. S. 328, 351 und 354 (nach Villalba, *Epidemiologia Esp.* Madrid, 1802). — In unserem Gedichte selbst scheinen einige Anspielungen diese Veranlassung anzudeuten, wie Copla 2:

zehende dieses Jahrhunderts als die Zeit der Abfassung dieses Gedichtes anzunehmen, auch die Versart desselben; denn es besteht, gleich mehreren früher erwähnten „*Decires*" des Lopez de Ayala, aus Octaven zwölfsylbiger Verse, die sich ebenfalls von den im funfzehnten Jahrhundert üblichen „*Coplas de arte mayor*" noch dadurch unterscheiden, dass das erste Quartett eine wechselnde Reimverschlingung hat, und nur das zweite in der späteren, regelmässigen, d. i. eingeschlossenen, abgefasst ist. Uebrigens befolgt auch schon dieses Gedicht genau denselben Ideengang, und stellt ihn in derselben dramatischen Form dar, wie die späteren bekannten Todtentänze. Ja diese Form selbst lässt kaum einen Zweifel, dass auch dieser Todtentanz aus einer kirchlichen Aufführung hervorgegangen und zur chorisch-dramatischen Darstellung mit Absingung der Strophen bestimmt gewesen sei [1], zu welch letzteren Annahme noch überdiess mehrere Stellen berechtigen, in welchen des Gesanges und der musikalischen Begleitung auf eine Weise Erwähnung geschieht, die keine bloss

---

non eres cierto, si en punto berná
sobre ty á dessora alguna corruption
de landre ó carbonco ó tal ynphyçyon

und Copla 39 wieder sagt der Tod:

la tienda que traygo de buuas y landres.

[1] Wenn Ticknor (I. S. 211) sagt: „Sie (die *Danza general*) ist aber unstreitig kein Drama, sondern ein Lehrgedicht, dessen Aufführung ganz widersinnig gewesen sein würde"; so hat er wohl den Ursprung dieser Dichtungen überhaupt nicht gehörig beachtet, und speciell die vorliegende spanische zu einseitig aufgefasst; denn die von ihm so apodiktisch ausgesprochene „Widersinnigkeit" ihrer Aufführbarkeit lässt sich durch nichts beweisen, im Gegentheil tritt die Bestimmung zur Darstellung — womit freilich auch nicht gesagt ist, dass die Dichtung ein „Drama" sei — so augenscheinlich hervor, dass Moratin, v. Schack, Amador de los Rios u. A. gar nicht daran gezweifelt haben, und z. B. Depping (im Anhang zu Langlois, *Essai . . . sur les Danses des morts.* Rouen, 1852. 8. T. I. *p.* 90) sogar die Aufführbarkeit besonders hervorhebt: „*Je crois même qu'on peut la regarder comme le texte d'une représentation scénique de la Danse des Morts. En effet, tous les personnages y sont mis en action et parlent. Le poëme pouvait se jouer d'un bout à l'autre sur le théâtre dressé dans un cimetière ou à l'entrée d'une église, pour amuser les fidèles à la sortie des vêpres.*" — Zu beachten ist auch, dass der Tod am Schlusse jeder Strophe, nachdem er die Klagen der Abtretenden beantwortet hat, die zunächst erscheinende Person aufruft, was beinahe einer Bühnenweisung gleichkommt.

symbolisch-literarische, sondern eine die wirkliche Repräsentation bezeichnende ist[1].

Nach einer kurzen prosaischen Einleitung (des Aufzeichners), welche das Argument des Gedichtes enthält, tritt der Tod auf, allen Sterblichen das unvermeidliche Loos, das er ihnen bereite, verkündend. Dann erscheint der Prediger (*predicador*), der zu tugendhaftem Lebenswandel, als der besten Vorbereitung zum Sterben ermahnt. Darauf ladet der Tod nochmals Alle die geboren wurden, zum unabweislichen Tanz ein, und eröffnet ihn mit zwei holden Jungfrauen (*Primeramente llama á su dança á dos donsellas;* — übrigens die einzigen weiblichen Personen, die hier vorkommen, und die, wie die Anrede an den Papst zeigt: „*e deste my dança será guiador*", noch nicht zum eigentlichen Reigen gehören). Mit dem Papste (*Padre santo*) beginnt der eigentliche Reigen in der üblichen Stufenfolge bis zu den untersten Ständen, den Juden und Heiden, so aber, dass immer auf eine geistliche Person eine weltliche folgt, die gerufene Person in einer Copla ihr Loos beklagt, der Tod in einer anderen darauf antwortet, meist ihr sündiges Leben ihr vorhaltend, und in der letzten Zeile seiner Copla die nächste Person zum Tanze vorruft. Die beiden letzten Coplas enthalten aber den Aufruf des Todes an alle, die

---

[1] So in der Copla 7, worin der Prediger sagt, dass der Tod nun seinen Reigen beginne:

> *A la qual dise que quiere leuar*
> *á todos nosotros lançando sus redes:*
> *abrid las orejas, que agora oyredes*
> *de su charambela vn triste cantar.*

Copla 9 kündet der Tod die beiden Mädchen, die er sich zur ersten Beute ausersehen, also an:

> *estas dos donsellas que bedes fermosas,*
> *ellas vinieron de muy mala mente*
> *á oyr mis canciones que son dolorosas.*

Copla 26 wird der Tod: *tañedor* genannt. Copla 31 sagt der Tod wieder:

> *oyd mi cancion por qué modo entona.*

Copla 39 ruft er den Erzpriester also zum Tanz:

> *e vos, arcediano, venid al tañer.*

Copla 49 sagt er zum Pfarrherrn:

> *yo vos mostraré un Re-mi-fa-sol,*
> *que agora compuse de canto muy fyno.*

er nicht namentlich citiert hat (*Lo que dise la muerte á los que non nombró*) und deren summarische Antwort oder Klage (*Disen los que han de pasar por la muerte*). Das Gedicht besteht aus 79 achtzeiligen Strophen und in dem eigentlichen mit dem Papste beginnenden Reigen kommen 33 Personen vor [1].

Dieses in mehr als einer Beziehung sehr merkwürdige Gedicht ist nun nach der einzigen davon existierenden Handschrift der Escorialbibliothek [2] ganz im Drucke erschienen, in der zehnten Beilage zum Werke Ticknor's (II. S. 598—612) und in einer Separat-Ausgabe: *La Danza de la muerte, poema castellano del siglo XIV, enriquecido con un Preambulo, Facsimile y Esplicacion de las voces mas anticuadas, publicado enteramente conforme con el Códice original por Don Florencio Janer* (Paris, 1856. 8.). Die letztere Ausgabe ist eine diplomatisch getreue, selbst ohne alle Interpunction; aber jedesfalls dem Abdruck bei Ticknor vorzuziehen.

Dass — wie auch Ticknor bemerkt hat — dieses Gedicht die Nachbildung eines französischen [3] sei, wird um so wahr-

---

[1] Die Personen folgen sich also: *Padre Santo; Emperador; Cardenal; Rey; Patriarca; Duque; Arçobispo; Condestable; Obispo; Caballero; Abad; Escudero; Dean; Mercadero; Arcediano; Abogado; Canonigo; Fisico; Cura; Labrador; Monje* (und zwar *negro*, d. i. Benedictiner, der am besten wegkommt); *Usurero; Frayre; Portero (de maça*, d. i. königlicher Thürhüter); *Hermitaño; Contador; Diacono; Recabdador; Subdiacono; Sacristan* (weltlicher Messner, da von seinem Weibe die Rede ist); *Rrabi* (in der Handschrift irrig nochmals: *Sacrist., sic*, überschrieben); *Alfaqui; Santero* (der für einen Einsiedler oder eine Kirche Almosen sammelt).

[2] Hr. Janer sagt ausdrücklich, dass seine Ausgabe nach dieser Handschrift gemacht sei, wovon er auch ein Facsimile giebt, und erwähnt nichts von einer Pariser Handschrift die, wie die spanischen Uebersetzer Ticknor's (*Tomo IV. p.* 431) anzunehmen scheinen, er dazu benutzt hätte, und auch Ochoa erwähnt in seinem bekannten Katalog der span. Handsch. der Pariser Bibliotheken keiner diese *Danza de la muerte* enthaltenden.

[3] Wohl ebenfalls einem französischen und nicht diesem castilischen Gedichte ist das catalanische von Pero Miquel Carbonell: *La Danza de la mort* nachgebildet, dessen die spanischen Uebersetzer Ticknor's (II. S. 702—703) und Amador de los Rios (*l. c. p.* 306) nach einer zu Barcelona davon befindlichen Handschrift erwähnen. Letzterer sagt sogar ausdrücklich: „*Carbonell la tomó de otro poema escrito en frances por Juan de Limoges, canciller de Paris.*" Und die von Ersteren daraus mitgetheilte Strophe weicht sowohl dem Inhalte (ein „Blinder" kommt im castilischen Gedichte nicht

scheinlicher, als in derselben Handschrift eine spanische Bearbeitung des Streites der Seele und des Körpers (desselben Gegenstandes, wovon ich oben die neu von Pidal herausgegebene viel ältere spanische Bearbeitung erwähnt und die Quellen davon nachgewiesen habe) sich daranreiht, da auch der französischen *Danse macabre* sehr oft das: *Débat du corps et de l'ame* angefügt vorkommt) so noch in den Drucken der *Danse macabre* von Paris 1486, 1491, u. s. w.).

Dieses Gedicht hat in der erwähnten Handschrift folgende Ueberschrift: „*Esta es una Reuelacion que acaesció á un ome bueno hermitaño de santa bida que estaua resando una noche en su hermita é ryó esta reuelacion el qual luego la escreuió en Rymas ca era sabidor en esta ciencia gaya.*“

Die Zeit seiner Abfassung giebt das Gedicht selbst in den Eingangsversen mit Bestimmtheit an:

Despues de la prima, la ora passada,
en el mes de enero, la noche primera,
en. CCCC. é veynte durante la hera,
estando acostado en mi posada etc.

Der erste Jänner 1420 spanischer Ära entspricht aber dem Jahre 1382 n. Chr. G.

Mit dieser Zeitangabe stimmt auch die Strophen-Form; denn es ist in 25 achtzeiligen Strophen von zwölfsylbigen Versen, schon ganz in eingeschlossener Reimverschlingung, also in der normalen Form der *Coplas de arte mayor* abgefasst, wie wir sie in der höfischen Kunstlyrik aus dem Ende des 14ten und zu Anfang des 15ten Jahrh. ausgebildet finden; dadurch unterscheidet sich dieses Gedicht als ein schon kunstmässigeres von den erwähnten Coplas des Lopez de Ayala und von der Strophenform der *Danza de la muerte,* in welchen das erste Quartett jeder Strophe noch eine wechselnde Reimverschlingung hat, und welche daher früher anzusetzen sind, während der Verfasser dieses Gedichts in der That schon als *sabidor en esta ciencia gaya* gerühmt wird, d. i. als Kenner der Regeln der „fröhlichen Kunst“, der späteren, zünftigen Troubadourspoesie.

---

vor) als der Form nach von dem castilischen ab; denn die Strophe ist, ganz wie in den französischen Gedichten der *Danse Macabre*, durchaus in überschlagenden Reimen. Carbonell lebte von 1437—1517.

Bemerkenswerth ist, dass nicht nur die mit dem Körper streitende Seele in Gestalt eines Vogels (*ave de blanca color*) erscheint, sondern überhaupt die Seelen, je nachdem sie gute oder böse sind, als Edelfalken oder als hässliche Raub- und Nachtvögel dargestellt werden[1].

Auch von diesem Gedichte hat nicht nur Amador de los Rios (*l. c. p.* 321 — 324) eine Analyse und Auszüge gegeben, sondern man hat es nun auch ganz herausgegeben, und zwar in einem Separatdruck zu Madrid, 1848. in 12. und im *Semanario pintoresco* (*año de* 1854. *p.* 263—264)[2].

So zeigt sich denn in den Werken des Infanten D. Juan Manuel, des Erzpriesters von Hita, Ayala's, des Rabi Santob und in diesen anonymen Gedichten (und wie manche der Art harren noch in den Archiven und Bibliotheken auf einen Entdecker!) auch in Spanien, wie in dem übrigen Europa, die vorherrschend didaktische Richtung des vierzehnten Jahrhunderts: das Product der immer mehr sich verbreitenden Cultur der Wissenschaften, der grösseren Verstandesthätigkeit, des Uebergewichtes der Abstraction über die Phantasie und der praktischen Werthschätzung über die ideale Auffassung des Lebens, wodurch so wie durch die gleichzeitige genauere Bekanntschaft mit altclassischen und orientalischen Mustern in der Poesie die Formen

---

[1] Am Schlusse des Gedichtes, nach beendetem Streite, will ein Teufel die Seele zur Hölle führen; doch wird sie ihm von einem Engel entrissen, bereut ihre Sünden und klagt, zur Entschuldigung ihrer Schwächen, die Verderbtheit der Welt und ihre Ungerechtigkeiten an, indem sie unter andern ihr vorwirft:

> *A cuervos, milanos, mochuelos cuitados*
> *en alto trevol veo que los subes*
> *con tan firmes alas fasta las nubes*
> *jamas, nunca cesan subir sus estados.*
> *Nobles gerifaltes, bayles é sarados*
> *derribas é abajas en mar muy profundo:*
> *los tales juicios de ti, falso mundo,*
> *¿quién los judgará por bien hordenados?*

Ueber diese Darstellung der Seelen in Thier-, besonders in Vogelgestalt, vgl. Liebrecht, des *Gervasius Tilb. otia imp.* Hannover, 1856. 8. S. 115.

[2] Dieser „Streit der Seele und des Körpers" hat sich in Spanien sogar als Blinden-Romanze bis auf unsere Zeit erhalten: „*Nuevo y curioso romance para considerar el gran dolor que siente el alma cuando se despide del cuerpo para ir á dar cuenta á Dios.*"

des Apologs, der Fabel, der Allegorie und des Lehrgedichtes vorzugsweise cultiviert und begünstigt wurden; und je nachdem mehr die Urtheilskraft das Sollen mit dem Sein, das abstrahierte Absolute mit der concreten Erscheinung zusammenhielt, oder das Gemüth, von dem Irdischen absehend, in dem Uebersinnlichen sich zu vertiefen strebte, bekam die Dichtung durch den in der Auflösung fortbestehenden und in seiner Nothwendigkeit aufgefassten Contrast mehr eine witzige, satyrische oder ironische Färbung [1], oder durch die Vernichtung des zeitlichen Widerstreites in der Einheit des Ewigen eine dogmatisch-ascetische oder mystische Tendenz [2].

Ausser diesen so eben erwähnten didaktischen Gedichten enthält die oben angeführte Handschrift der Escorial-Bibliothek noch ein episches Gedicht, zwar von einer andern Hand mit vielen Abkürzungen und bei weitem nicht so zierlich geschrieben; aber doch ebenfalls noch, nach dem Urtheile der Kenner, im vierzehnten Jahrhundert. Die Ueberschrift desselben lautet also: „*Historia del Conde Fernan Gonzalez;*" von einem unbekannten Verfasser, und in dieser, bisher einzig davon bekannten Handschrift [3] wenigstens nicht vollständig erhalten. Es ist, der Sprache

---

[1] Daher sind satyrische Ausfälle auf die verschiedenen Stände der bürgerlichen Gesellschaft in den Dichtungen des Mittelalters und in denen des Volkes noch bis auf den heutigen Tag ein stehendes Lieblingsthema, da an diesen der tief in der menschlichen Natur überhaupt wurzelnde Widerstreit sich am handgreiflichsten manifestiert und in einzelne Momente zersplittert.

[2] Eine gelungene Entwicklung und Charakteristik dieser vorherrschend satyrisch-didaktischen Richtung in der Poesie des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts enthält der Aufsatz über den Reinecke Fuchs, und die deutschen Dichter dieser Periode überhaupt im: *Foreign Quarterly Review*, 1831. October. No. XVI, *p.* 347 *sqq.*

[3] De Castro und Sanchez, der dieses Gedicht ganz herausgeben wollte, führen nur den Titel an. Früher hatten Argote de Molina (in dem seiner Ausgabe des „*Conde Lucanor*" angehängten „*Discurso de la Poesia Castellana*", *p.* 129) vier Coplas aus einer Handschrift in seinem Besitze, die nun verloren gegangen zu sein scheint, und Sandoval (in seiner „*Historia de los cinco Obispos,*" *p.* 290) acht Coplas davon mitgetheilt. Die spanischen Uebersetzer Bouterwek's haben sich, wie schon oben erwähnt wurde, zuerst das Verdienst erworben, durch eine vollständigere Nachricht und grössere Auszüge auch dieses Gedicht bekannter gemacht zu haben; seitdem hat auch D. José de la Revilla einen Aufsatz über dieses Gedicht mit Auszügen daraus in der Revista de Madrid, 3. Serie. *Tome IV.* (1842),

nach zu urtheilen, noch vor dem „*Libro de Palacio*" des Ayala, ganz unbezweifelt aber spätestens in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts abgefasst, wofür auch die Versart desselben (die bekannte vierzeilige Alexandriner-Strophe) zeugt[1].

---

p. 233—243, bekannt gemacht. Eine Analyse davon giebt Clarus (a. a. O. I. S. 220—225).

[1] Hr. Clarus stimmt (a. a. O. S. 225) dem Sarmiento bei, der das Gedicht schon am Ende des 12. Jahrh. abgefasst hält, und setzt es gleich nach dem *Poema del Cid* an, indem er hinzufügt: „Desshalb kann ich mich auch nicht unbedingt entschliessen, Wolf's Urtheil, welcher das Gedicht in eine weit spätere Zeit setzet als Sarmiento, zu unterschreiben" u. s. w. Dass Sarmiento seine Abfassungszeit gewiss viel zu frühe angesetzt hat, dass es wenigstens nicht vor dem Ende des 13. Jahrh., nicht vor den Gedichten des Gonzalo de Berceo und nicht vor der *Crónica general* Alfons des Weisen abgefasst worden sei, beweist schon die Eingangsstrophe desselben, die eine fast wörtliche Nachahmung von der Gonzalo's zu seiner *Vida de So. Domingo de Silos* ist; denn es ist doch wohl wahrscheinlicher, dass ein durch sonst Nichts bekannter Verfasser einer Reimchronik — und das ist in der That das vorliegende Gedicht — den zu seiner Zeit berühmten Gonzalo de Berceo nachgeahmt, als dass der umgekehrte Fall stattgefunden habe; das beweisen ferner mehrere Stellen des Gedichtes, die mit der *Crónica general* nicht nur dem Inhalte, sondern auch den Worten nach so zusammenstimmen, dass man annehmen muss, „das eine dieser Werke sei bei der Abfassung des andern gebraucht", wie Ticknor (a. a. O. I. S. 80) mit Recht bemerkt und nachgewiesen hat, und ebenso richtig gefolgert: „Da nun das Gedicht mehr eine Erweiterung der allgemeinen Chronik zu sein scheint, als diese eine Abkürzung von jenem, ist es wohl am wahrscheinlichsten, dass die prosaische Erzählung in diesem Falle die ältere ist." — Und gewiss, der viel trocknere, schon ganz chronikenartige Ton des Gedichtes bei seiner viel ausgebildeteren Form im Verhältniss zu den übrigen in derselben Alexandriner-Strophe abgefassten berechtigen, eine viel spätere Abfassungszeit anzunehmen. Ja selbst dessen Sprache — ein sehr unsicheres Kriterium, worauf doch allein Sarmiento's Urtheil beruht — hat die neueren spanischen Kritiker, José de la Revilla (*l. c. p.* 234) und Gil de Zárate (*l. c. p.* 12), bestimmt, es nach den Werken Gonzalo's de Berceo, in die zweite Hälfte des 13. Jahrh. zu setzen. Da aber die *Crónica general* kaum vor dem Ende dieses Jahrhunderts allgemeiner verbreitet war, das Gedicht in einer Handschrift vorkommt, die lauter Werke enthält, die erweislich der zweiten Hälfte des 14. Jahrh. angehören, und dessen nüchterne Auffassung und chronikenartiger Stil es vielmehr als ein Product des 14. als eines früheren Jahrhunderts charakterisieren, während die Alexandriner-Strophe, wie wir an den Werken des Juan Ruiz und Lopez de Ayala gesehen, in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts und noch weit in dessen zweite Hälfte hinein in erzählend-didaktischen Gedichten der Art vorherrschend gebraucht wurde, so ist meine Annahme: es spätestens in die zweite Hälfte des 14. Jahrh. zu setzen, wohl keine ganz ungerechtfertigte.

Dieses Gedicht besingt, wie das „*Poema del Cid*," ebenfalls die Thaten eines vielgefeierten Nationalhelden, des berühmten Grafen Fernan Gonzalez, des Stifters von Castiliens nachmaliger Grösse, eben so tapfer und den Ungläubigen furchtbar, als der Held von Bibar; aber minder grossherzig und ohne Noth oft treubrüchig und aufrührerisch gegen seine Lehnsherren, die schwachen Könige von Leon (Ramiro II., Ordoño III., Sancho I. und Ordoño IV., 932—970), durch dessen Ehrgeiz und Herrschsucht aber freilich eben die Unabhängigkeit Castiliens begründet wurde[1]; daher es den castilischen Dichtern zu verzeihen ist, wenn sie in diesem glücklichen Rebellen nur den Gründer von des Vaterlandes Freiheit und Grösse preisen und ihn nur von seiner glänzenden Seite darstellen. So erscheint er in den Romanzen und lebt noch im Munde des Volkes fort; so schildern ihn auch die alten National-Chroniken; in beiden aber werden seine Thaten durch Beimischung des Abenteuerlichen und Wunderbaren und den unmittelbaren Antheil der verehrtesten National-Heiligen (des heil. Pelayo, Millan und Jago) noch erhöht[2]. Auf dem Grunde dieser Volkssagen und mythischen Ueberlieferungen ist auch das vorliegende Gedicht aufgeführt. Es beginnt recht eigentlich *ab ovo*, denn es fängt nicht etwa mit der Geburt des Helden, sondern schon mit dem Einfalle der Gothen in Spanien an, und reicht, in der erwähnten Handschrift wenigstens, nur bis zu dem Kriege zwischen dem Grafen Fernan Gonzalez und dem Könige García von Navarra, indem es mit der Beschreibung der von diesen beiden einander im J. 960 gelieferten Schlacht bei Aronia (heutzutage Cirueña) schliesst, in welcher bekanntlich der Graf von dem Könige von Navarra geschlagen und gefangen genommen wurde. Schon aus dieser kurzen Inhaltsangabe, noch mehr aber aus den mitgetheilten Proben geht

---

[1] Vgl. Diego Gutierrez Coronel, *Historia del origen y soberania del Condado y Reyno de Castilla*. Madrid. 1785; und Benito Montejo, *Sobre el principio de la independencia de Castilla y soberania de sus Condes desde el célebre* Fernando Gonzalez, im 3. Thl. der „*Memorias de la real Acad. de la hist.*" Madrid. 1799: *p.* 245 *sq.*

[2] S. z. B.: Duran, *Romancero gen.* 2. *ed. Tomo I. p.* 457—470; — und: *Crónica del noble Cavallero el Conde Fernan Gonçalez: con la muerte de los siete Infantes de Lara. Burgos, por maestre Fadrique, aleman, de Basilea.* 1516. 4.; und öfter (s. Gayangos, *Cat. de los libr. de caballerias, l. c. p. LXXXV*).

hinlänglich hervor, dass dieses Gedicht auf den Namen eines epischen im eigentlichen Sinne keinen Anspruch machen kann, und dass es nichts mehr als eine gereimte Chronik ist, die sich nur selten über den schlichten Erzählungston erhebt. Doch fehlt es einigen Schlachtbeschreibungen, an denen grosser Reichthum ist, nicht an Lebendigkeit der Darstellung, wie z. B. folgender Schilderung eines Kampfes zwischen dem Grafen und einem Maurenkönig, die ich hieher setzen will, um doch auch eine Probe von diesem Gedichte zu geben:

El Conde quando le vyó tan yrado venir
Aguisó el cavallo é fuelo á rescebir;
Avaxaron las lanças é fueronse á feryr
Que devyeran tales golpes una torre partyr.
Entramos uno á otro fueron mucho enbargados,
Fueron muy mal ferydos é estavan envaçados,
Fablar non se podian tanto eran mol golpados,
Eran de fuertes golpes amos y dos llagados.
El Conde Don Fernando, maguer mal ferydo,
En antes quel Rey entrase en todo su sentydo,
Del Conde fue el Rey otro ves muy mal ferydo,
Fue luego del cavallo á tierra avatydo.
Los vasallos del moro quando aquesto vyeron
Cercaron al buen Conde é muy gran priesa le dyeron:
Esa ora Castellanos en valde non estubyeron
Dando grandes ferydas á su Señor acorryendo.
El Conde Castellano con sus gentes non dudadas
Fueron aquestas oras fuertemente esforçadas:
El cavallo del Conde que traya muy grandes lançadas
Tenie fasta los pyes las entrañas colgadas.
Ovo el su buen cavallo al Conde de morir,
A mayor fuerte sazon non le podyera falescer,
Ca non podia tornarse nin podia fouyr,
Las coytas que sofrya non las podria onbre dezir.
Estaba apeado en deredor la su buena conpaña,
Escudo contra pechos, en la mano su espada:
Válasme, dixo, Cristo la tu virtud sagrada,
Non quede oy Castylla de ty desanparada.
Los moros eran muchos tenien lo byen cercado,
Maguer que el buen Conde estava apeado

Feria á todas las partes á guisa de esforçado:
Los sus buenos vasallos valieron lo pryado.
Dieronle un buen cavallo quel menester lo avya:
Dava gracias á Dios é fazia grande alegria etc.

Des Dichters ritterliche Gesinnung und Bekanntschaft mit dem Sagenkreise von Karl dem Grossen und dessen Paladinen beweist folgende Stelle:

Non cuentan de Alexandre las noches nin los dias,
Cuentan sus buenos fechos é sus cavalleryas,
Cuentan del Rey David que mató á Volias,
De Judas el Macabeo fyjo de Matavyas.
Carlos, Valdovynos, Roldan é Don Ojero,
Teryn[1] *é Gualdabuey*[2] *é Bernald*[3] *é Olivero,*
Torpin é Don Ripaldos[4] *é el gascon Angelero*[5],
Escol[6] *é Salomon el otro su conpañero*[7],
Estos é otros muchos que vos he nonbrado[8]
Sy tan vuenos non fueran oy serien olvidados:
Serán los vuenos fechos fasta la fyn contados.

Auch lassen mehrere Stellen dieses Gedichtes vermuthen, dass dessen Verfasser die Werke des Gonzalo de Berceo gekannt und nachgeahmt habe (wie z. B. gleich der erwähnte Eingang, mehrere Vergleichungen u. s. w.), so wie die einfach-kräftigen und doch so bezeichnenden Epithete[9] noch an das „*Poema del Cid*“ mahnen; aber wie weit bleibt es in Anordnung, poetischer Auffassung, Charakteristik, kurz in Allem was das eigent-

---

[1] Garin, Herzog von Lothringen?

[2] Galdebod, König von Friesland?

[3] Arnald von Berlanda?

[4] Rainald (Rinaldos) von Alba Spina (*Montalban*).

[5] Engeler, Herzog von Aquitanien „*genere Gasconus.*“

[6] Estulfus (Estol), Sohn des Grafen Odo.

[7] „*Salomon, socius Estulfi.*“

[8] Offenbar schwebte dem Dichter hier die bekannte Stelle in der Chronik des Pseudo-Turpin vor, in welcher die vorzüglichsten Helden in dem Heere, das Karl der Grosse gegen den Maurenkönig Aigoland entbot, namentlich aufgeführt werden. (S. *Turpini de vita Caroli Magni et Rolandi historia; ed. Sebast. Ciampi. Florentiae*, 1822. 8. *p.* 24—26; *Cap. XII.* [*XI.*]).

[9] Z. B. *El Conde Ferran Gonzalez de los fechos granados . . , ese fyrme varon . . . , un guerrero natural . . . , cuerpo de buenas mañas . . . , de ardides cimiento . . . ; Señor de buenas mañas é de buen enseñamiento, etc.*

lich epische Leben ausmacht, hinter diesem zurück! Man sieht, dass es in einer Zeit verfasst wurde, in welcher die ursprüngliche, unnachahmliche epische Auffassungs- und Reproductionskraft, die zugleich mit dem Jugendleben der Nationen sich einfindet und verschwindet, bereits durch andere Richtungen und geistige Evolutionen verdrängt und erstorben war; in einer Zeit, in welcher weniger die Phantasie den unmittelbar empfangenen Eindruck rein objectiv wieder zu geben thätig war, als der Verstand, der von dem Standpuncte der subjectiven Reflexion das Ueberlieferte und Selbstbeobachtete darzustellen, und die Vergangenheit und Gegenwart zu erkennen strebte. Da wurde, natürlich, folgerecht, über der Sache die Form als unwesentlich vernachlässigt, und das Epos sank zur Reimchronik herab; ja, ganz sachgemäss, wurde auch diese letzte, nun unnütz gewordene Fessel abgeworfen, und ihr die bequemere, ungebundene Rede, die Prosa, vorgezogen[1].

---

[1] Doch müssen wir hier noch eines epischen Gedichtes erwähnen, welches seitdem bekannt geworden ist. Es ist das zuerst von Ticknor (in der zehnten Beilage, II. S. 572—597; vgl. I. S. 81—85) herausgegebene Poema de José, ein in spanischer Sprache, aber mit arabischen Buchstaben geschriebenes Gedicht, welches nach dem Koran die im Morgenlande so beliebte Sage vom ägyptischen Joseph, Jusuf und Suleicha, behandelt und in der vierzeiligen Alexandriner-Strophe abgefasst ist. Nach Ticknor's Annahme gehörte dieses Gedicht allerdings noch dem Ende des 14. oder dem Anfange des 15. Jahrhunderts an; seine spanischen Uebersetzer aber sprechen sich mit Bestimmtheit dafür aus, dass es nicht vor dem 16. Jahrhundert verfasst sein könne (*Tomo IV. p.* 419; und die Handschrift setzen sie gar erst in's 17. Jahrhundert); ein Urtheil — wenn es von einem als Orientalisten und Kenner der vaterländischen Literatur gleich grossen Gelehrten wie Gayangos herrührt — gegen das keine Appellation stattfindet (sie haben es nun nach einer in Aragonien seitdem aufgefundenen älteren und vollständigeren Handschrift abdrucken lassen, *l. c. p.* 247—275). — Es gehört daher seinem Ursprunge wie seinem ganzen Charakter nach nicht sowohl der spanischen als eigentlich der Literatur der Morisken (der unter spanischer Herrschaft lebenden oder hispanisierten Abkömmlinge der Mauren, *Mudejares*) an. Doch ist es auch für die Geschichte der spanischen Literatur insofern merkwürdig, als es ein Beweis mehr ist, dass nicht, wie man noch immer glaubt, die spanische Poesie von der arabischen Formen entlehnt habe (gegen diesen noch immer nachgebeteten Pseudo-Arabismus oder Orientalismus der spanischen Poesie hat sich jedoch auch Hr. Dozy nachdrücklich erklärt, der ein ebenso gründlicher und unbefangener Kenner der arabischen wie der spanischen Literatur ist), sondern, dass vielmehr umgekehrt, freilich erst in späterer Zeit, die Morisken, beson-

Ich habe schon mehrmals Gelegenheit gehabt, der Entwicklung und Fortbildung der castilischen Prosa zu gedenken. Mit Uebergehung ihrer ersten Anwendung zur Aufzeichnung der Landesgesetze (*fueros*), da es sich hier nicht um eine Geschichte der Sprache, sondern des Stiles handelt, erinnere ich nur an die im „*Poema de Alejandro*“ enthaltenen prosaischen Briefe, an den „*Conde Lucanor*,“ an die „*Crónica del Cid*,“ vor Allem aber an die grossen Verdienste, die sich Alfons der Weise um ihre Ausbildung und allgemeinere Anwendung erwarb. Wer kennt nicht die während seiner Regierung abgefasste unter dem Namen der „*Siete Partidas*“ so berühmt gewordene Gesetzsammlung, die auch in stilistischer Rücksicht ein höchst merkwürdiges Monument ist, wie es aus so früher Zeit keine andere Nation aufzuweisen hat. Er gab aber auch den ersten Impuls zur Aufzeichnung der Landesgeschichte in der Landessprache; seit der von ihm selbst geschriebenen „*Crónica general*“ entstand eine ansehnliche Reihe von Nationalchroniken, und seit Alfons XI. wurde es herkömmlich, dass jeder castilische König durch einen eigens dazu autorisierten Chronisten die Thaten seiner Vorältern und seine eigenen auf die Nachwelt zu bringen suchte. Das vierzehnte Jahrhundert war besonders reich an Werken dieser Art, daher es Sarmiento mit Recht „das Zeitalter der Chroniken“ nennt; so stammen aus dieser Zeit die Particular-Chroniken Ferdinand's III., Alfonso's X., Sancho's IV., Ferdinand's IV. und Alfonso's XI.[1]. Freilich erheben sich diese

---

ders die unter christlicher Oberherrlichkeit lebenden *Mudejares* manchmal sich der Sprache und poetischen Formen ihrer Sieger bedient haben, wie ich in dem Aufsatze „über die Romanzenpoesie der Spanier“ des weiteren nachweisen werde (vgl. auch die von den span. Uebersetzern Ticknor's, *l. c. p.* 275—330, zum erstenmale herausgegebenen Gedichte der Morisken auf Mohammed aus dem 16. und 17. Jahrhunderte, wovon das jüngere in Romanzenform, das ältere, obwohl dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts angehörend, sogar noch, wie das von Joseph, in der vierzeiligen Alexandrinerstrophe abgefasst ist, aber häufig schon in Reimpaaren).

[1] S. Nic. Antonio, *Bibliotheca hisp. vet., ed recent; Tom. II, p.* 173 *sqq.;* — Sarmiento, *l. c., p.* 325 *sq.;* — vgl. auch: Wachler, Gesch. d. hist. Forschung und Kunst. Bd. I, S. 60—64, und: *Notas Pp—Rr* der spanischen Uebersetzer Bouterwek's. Ebenda findet sich eine kurze Notiz und ein paar Proben von einer bisher noch ganz unbekannten Geschichte des Königs Johann I. von Castilien bis zur Schlacht von Aljubarrota, die ihnen in einer

Werke in der Regel nicht über den gewöhnlichen, trockenen, schleppenden, an Geist und Wendungen gleich armen, und daher bis zum Ekel sich wiederholenden, bekannten Chronikenstil; doch entschädigen sie manchmal durch treuherzige Naivetät, lebendigere Schilderungen, vorzüglich von Schlachten und Kampfspielen, und das fast in allen vorherrschende Nationalgefühl. Eine rühmliche Auszeichnung verdienen jedoch die „*Crónica general*," reich an merkwürdigen Stellen für die politische, Sitten- und Sprachgeschichte, anziehend durch den romantischen Geist, der, oft in das Gebiet der Sage hinüberstreifend, auch dem Stile eine poetische Färbung verleiht; die, wenn auch nicht von Alfons X. selbst, doch auf seine Veranlassung begonnene Bearbeitung einer Chronik von der Eroberung des heiligen Landes und vorzüglich der Heldenthaten Gottfried's von Bouillon unter dem Titel: *La gran Conquista de Ultramar*, nach einer ähnlichen französischen Compilation (*La conqueste d'oultremer*), theils auf der bekannten lateinischen Chronik des Wilhelm von Tyrus, theils auf Traditionen beruhend, welche spanische Bearbeitung, in die freilich auch Interpolationen aus viel späterer Zeit aufgenommen worden sind, durch eigenthümliche Auffassung der sagenhaften Partien, besonders aus dem karolingischen Kreise und der sehr ausführlich behandelten Schwansage (vgl. meine Abhandlung: „Über die beiden wieder aufgefundenen niederländischen Volksbücher von der Königin Sibille und von Huon von Bordeaux." Wien, 1857. 4. S. 7 und Anhang B.) merkwürdig ist (vgl. Ticknor, I. S. 41, und II. S. 665; — die einzige bisher davon bekannte Ausgabe von Salamanca, 1503, hat nun Gayangos mit Benutzung einer Handschrift der Madrider Bibliothek im 43sten Bande der *Biblioteca de autores esp.* wieder abdrucken lassen); und die „*Crónica del Rey D. Alonso el XI.*", für deren Verfasser man Juan Nuñez de Villasan hält, nennenswerth, nicht bloss wegen der Wichtigkeit des Inhaltes, sondern

---

Handschrift mitgetheilt wurde, welche unbezweifelt noch dem Ende des vierzehnten oder dem Anfange des funfzehnten Jahrhunderts angehört. Als Verfasser derselben nennt sich Joan de Alfaro, und aus mehreren Stellen ergiebt sich, dass er ein Augenzeuge der von ihm aufgezeichneten Begebenheiten war. Der Stil dieser Geschichte soll sich durch Correctheit auszeichnen, und aus den, freilich sehr unbedeutenden Proben ersieht man wenigstens, dass dem Verfasser die Structur des künstlerischen Periodenbaues nicht ganz fremd war.

auch wegen des einfachen, flüssigen und doch würdigen Vortrages, der ins Einzelne gehenden, veranschaulichenden Darstellung (z. B. eines Turniers zu Valladolid; — der Belagerung und Einnahme von Lerma; — der Schlacht von Tarifa u. s. w.) und des sich hie und da schon kundgebenden Sinnes für Pragmatismus.

Mehr noch lassen sich Spuren des Überganges von den einfachen Berichten nach der Zeitfolge zur pragmatischen Darstellung der Begebenheiten nach den Gesetzen der historischen Kunst in dem Geschichtswerke des Ayala nachweisen, der eben durch seine Chroniken von Peter dem Grausamen, Heinrich II., Johann I. und Heinrich III. berühmter geworden ist, als durch seine früher erwähnten poetischen Schriften. Natürlich hatte seine Beschäftigung mit lateinischen und italienischen Schriftstellern, deren er mehrere übersetzte, und vorzüglich mit Livius, den er, der Erste, ins Castilische übertrug, Einfluss auf Stil und Darstellung; welcher trotz der meist noch misslungenen Nachahmung (wie z. B. die unbeholfene und selbst für gewandtere moderne Geschichtschreiber stets missliche Nachbildung der Reden) doch immer beachtenswerth bleibt, und für die Späteren fruchtbar anregend ward. Leidet auch übrigens sein Vortrag noch häufig an den Gebrechen der gewöhnlichen Chroniken-Manier, so lässt sich ihm doch nicht im Ganzen Klarheit und Bündigkeit, und stellenweise selbst männliche Kräftigkeit absprechen; hält er daher auch mit Froissart, dem Herodot des Mittelalters, keinen Vergleich aus, so steht er doch nicht unwürdig neben Villani und unserem Jakob von Königshofen[1].

---

[1] Vgl. Villemain, *Littérat. du moyen âge.* Paris, 1830. *Tom. II, p.* 126—135; und die ebenda (*p.* 132) angeführte Abhandlung über Ayala von Ph. C. E. Chasles; und Ebert's treffendes Urtheil über Ayala's Verdienste in den Götting. Anz. 1847. I. S. 651—652. — Ob Ayala's Geschichte Peter des Grausamen mit Recht der Vorwurf der Parteilichkeit treffe, und in wie ferne ihr die denselben Gegenstand behandelnde Chronik des Juan de Castro, von der sich freilich nicht viel mehr als vage Gerüchte erhalten haben (S. Nic. Antonio, *l. c., Tom. II, p.* 178—179, und Sarmiento, *l. c., p.* 326—327), den Vorzug der Glaubwürdigkeit streitig machen könne, ist eine Untersuchung, die nicht in unser Gebiet, sondern in das der historischen Kritik gehört. — Erschöpfend hat diese Frage gelöst: Lafuente, *Hist. gen. de Esp. Tomo VII. p.* 308—314.

Aber nicht bloss die Thaten der Könige und die das ganze Land oder ganze Perioden betreffenden Ereignisse, selbst das Leben des einzelnen Ausgezeichneten und vereinzelte ausserordentliche Begebenheiten wurden Gegenstand der historischen Darstellung, und es entstanden schon damals die ersten Versuche in historischen Biographien und Monographien. So wurde das Leben des tapferen castilischen Grafen D. Pedro Niño de Buelna, eines Spiegels der Ritterschaft und Courtoisie zur Zeit Heinrich's III. und Johann's II., von dessen Bannerträger (*Alferez*), Gutierre Diez de Games, beschrieben: eine Charakterschilderung, zwar noch ganz im Geschmacke der gothischen Denkmäler, überladen mit abenteuerlichem, phantastischem, und einzeln betrachtet oft geschmacklosem und steifem Schnitzwerk; auf dessen Folie aber die Hauptfigur mit ihren kräftigen Zügen und naiv derbem Ausdruck nur um so eigenthümlicher und in erhöhter Anschaulichkeit sich darstellt (besonders beachtenswerth ist das „*Proemio*," in welchem der Verfasser sich über den Begriff wahrer Ritterschaft, Veranlassung und Zweck seines Werkes verbreitet, welches stellenweise wirklich mit rhetorischer Kunst, ungewöhnlicher Eleganz, Kraft und Lebendigkeit des Ausdrucks geschrieben ist, und woraus man zugleich ersieht, dass er eine für seine Zeit nicht geringe Bildung und Belesenheit besass); so hat Ruy Gonzalez de Clavijo von seiner auf Befehl Heinrich's III. unternommenen Gesandtschaftsreise zu dem berühmten Timur eine schmucklos, aber einfach und natürlich geschriebene Relation in der freilich ermüdenden Form eines Tagebuchs hinterlassen [1].

Ist daher auch keines dieser Werke in dem Grade vollendet, dass es auf den Namen eines historischen Kunstwerkes Anspruch machen könnte, so beweist doch die grosse Anzahl der nur bis jetzt bekannten Chroniken, die Begünstigung und Unterstützung ihrer Verfasser von Seite der Regierung, und die Theilnahme der ersten Staatsbeamten, Grossen des Reichs und selbst der Könige.

---

[1] Die k. span. Akademie der Geschichte hat sich auch das Verdienst erworben, die meisten dieser Chroniken entweder zum ersten Mal, oder doch in verbesserter Gestalt herausgegeben zu haben, welche Ausgaben aber jedem Freunde der spanischen Literatur ohnehin so bekannt sind, dass es unnöthig wäre, sie hier abermals einzeln anzuführen.

an ihrer Abfassung die schon zu jener Zeit bedeutende Entwickelung des historischen Sinnes und die grosse allgemeine Vorliebe der Nation für geschichtliche Darstellung.

„Dieses vierzehnte Jahrhundert," sagt Sarmiento (*l. c. p.* 330), „kann man aber nicht nur das Jahrhundert der wahrhaften Chroniken, sondern eben sowohl das Zeitalter der erdichteten nennen." Denn wie die volksthümlich epische Richtung von der idealen Auffassung und dem Schmucke der dichterischen allmählich in die historisch-treue Darstellung der Wirklichkeit und nüchterne Prosa übergegangen war, so folgte auch die romantisch-ritterliche dieser Umwandlung und die früher zum rhapsodischen Vortrage bestimmten Rittergedichte zersetzten sich nun ebenfalls in bequem lesbare, chronikenartig erzählende Prosa. Aber im umgekehrten Verhältnisse zur Geschichte, die sich damals noch nicht ganz von der Sage los machen konnte, und dem Wirklichen gern den Anstrich des Abenteuerlichen gab, suchte der Ritterroman noch immer seine phantastischen Gebilde auf einen historischen Hintergrund zu basieren, und je willkürlicher seine Erfindungen, desto mehr durch den feierlichen Ernst des Vortrages den Anschein wahrhafter Berichte ihnen zu verleihen[1]. Beide wurzelten ja in dem gemeinsamen, epischen Grunde. Je weiter sich jedoch die romantisch-ritterliche Richtung von diesem Grunde entfernte, je haltloser wurden ihre Gebilde. Die früheren Gedichte dieser Gattung stützten sich noch insgesammt unmittelbar auf die Sage und vermittelst dieser auf eine lebendige, mythische oder historische Unterlage. So hatten die bretonischen Gedichte von Artus und der Tafelrunde an den kosmogonisch-genealogischen Mythen des halbbekehrten keltischen Druidenthumes[2], so die fränkischen Romane von Karl dem Grossen und seinen Paladinen an den Ueberlieferungen von einer karolingischen Universalmonarchie und von den Fehden der Könige mit ihren grossen Kronvasallen und den Ungläubigen

---

[1] So hatten die Ritterromane gegen ihre Ansicht immer mehr eine ironische Färbung erhalten, und es bedurfte nur eines Genies, wie Cervantes, um, dieses komische Element zum Grundton machend und den Gegensatz auf die Spitze treibend, diese ganze Gattung umschlagen und sich durch sich selbst vernichten zu machen.

[2] Vgl. Henri Martin, *Hist. de France.* 4. *éd. Tome III.* (Paris, 1855), *p.* 351 *suiv.*

einen religiös-politischen Hintergrund und Einheitspunct. In Spanien aber fehlte es wenigstens an diesem Letzteren; und zwar an einem religiös-nationalen Mittelpuncte; denn die Mythen der keltiberischen Urbewohner waren frühzeitig durch die römische Unterjochung und langdauernde Herrschaft zurückgedrängt und verwischt worden[1], und die späteren Eroberer des Landes, die Westgothen, hatten bereits vor ihrem Einfalle die heimischen Götter- und Heldensagen über den langwierigen Wanderungen vergessen und mit dem Christenthume vertauscht; aber auch an einem politischen; denn weder die hervorragende Grösse eines Herrschers, noch eine ausserordentliche Umgestaltung alles Bestehenden hatten vor dem arabischen Einfalle das Nationalgefühl concentriert und elektrisiert, dieses unglückliche Ereigniss drohte die christlich-europäische Bildung in Spanien gänzlich zu vernichten, nachher aber zersplitterten sich die Christen bei der Wiedereroberung des Landes bald in mehrere kleine, unabhängige, sich wechselseitig beneidende und befehdende Staaten und Interessen, uud der Kampf mit den Ungläubigen um jeden Fussbreit Erde und die Fehden der Christen unter einander nahmen schon damals den Charakter des den Spaniern so eigenthümlichen Guerillas-Krieges an. Daher hatte wohl jedes Königreich, jede Landschaft, ja wohl jede Stadt und jedes einzelne adlige Geschlecht seine eigenen Sagen und Geschichten, und feierte dieselben in Romanzen; daher wurden wohl ausserordentliche, das ganze Land erschütternde Ereignisse, oder die hervorragendsten Grossthaten eines Einzelnen, der dadurch sich zum Nationalhelden emporgeschwungen hatte, in allgemein verbreiteten und zu kleineren, abgesonderten Kreisen anwachsenden Romanzenreihen besungen (wie z. B. die Romanzenkreise von dem Verluste Spaniens unter dem König Roderich, von Karl des Grossen Einfall in Spanien und von der Roncevalschlacht, von Bernard

---

[1] Wohl haben sich Bruchstücke dieser Mythen bei den verwandten keltisch-bretonischen Stämmen erhalten, die auf deren frühere Verbindung mit den spanischen hinweisen, wie z. B. die Anknüpfung der Gralssage an Spanien, die Verlegung des Haupttempels, von Titurel zur Aufbewahrung des Grals erbaut, nach Montsalvage in Salvatierra u. s. w. in den bretonisch-normandischen Gedichten dieses Kreises. — Vgl. Holland, Crestien von Troies. Tübingen, 1854. 8. S. 209; — und Simrock, Parzival und Titurel. 3. Ausgabe. Stuttgart, 1857. 8. Einleitung, S. 792.

del Carpio, von dem Grafen Fernan Gonzalez, den Infanten von Lara, vom Cid u. s. w.); aber grössere, um einen Mittelpunct sich gruppierende kyklische Gedichte, wie die bretonischen und fränkischen, konnten bei diesen Verhältnissen auf spanischem Boden nicht gedeihen. Daher beschränkten sich die Spanier, als auch bei ihnen das allgemein europäische Ritterthum eine überwiegende Potenz wurde, auf Nachahmungen und Verpflanzungen der fremden Sagenkreise von Karl dem Grossen und Artus, oder besangen die Helden des Alterthumes im chevaleresken Gewande, wie z. B. Alexander den Grossen. Erst seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts kann auch Spanien eigene Schöpfungen der Art aufweisen: damals wurde vermuthlich der Ahnherr einer neuen Reihe von vorzugsweise original-spanischen Ritterromanen, der nachher so berühmt gewordene „Amadis de Gaula," und zwar, wie man insgemein annimmt, auf der pyrenäischen Halbinsel erzeugt. Aber schon der früh erregte und noch nicht genügend entschiedene Streit, ob dieser Amadis ein ursprünglich portugiesisches, spanisches oder gar französisches Product sei, beweist den Abgang aller nationalen Grundlage dieses Romans, den gänzlichen Mangel an denselben stützenden, irgendwo heimischen Sagen, und daher an einem lebendigen, historischen Hintergrunde, reflectiert durch rein epische Auffassung. Er ist vielmehr eine ganz willkürliche Erfindung eines Einzelnen, dem es gleich viel galt, welchen Schauplatz er für die Gebilde seiner Phantasie erwähle, und der, nur um ihnen leichteren Eingang zu verschaffen und die herkömmliche Sitte zu beobachten, sie auf den bekannten und in dieser Beziehung classischen, aber fern liegenden Boden des bretonischen Sagenkreises verpflanzte. Daher einerseits, um durch die feststehende Ueberlieferung nicht gebunden zu sein, die Verlegung seiner Geschichte in eine vorarturische Zeit, andererseits aber, um den Schein der Wahrheit zu retten, und auch hierin das Beispiel der Vorgänger nachahmend, das öftere Hinweisen auf eine ältere, authentische Quelle (wie z. B. das öftere: „*cuenta la historia*" zu Anfang der Capitel). Diese inneren Gründe sind allein schon hinreichend, den Amadis als das Product einer späteren Zeit zu charakterisieren, welcher längst die ursprünglich epische Richtung fremd geworden war [1], wenn sich auch gar keine stichhaltigen äusseren

---

[1] In hohem Grad ist auf den Amadis Benecke's treffliche Charakteristik

Daten dafür finden sollten [1]. Es ist nicht daran zu denken, dass auch dieser Roman nur die Auflösung und zeitgemässe Umbildung

---

dieser späteren Producte anwendbar (Vorrede zum Wigalois, S. XX.): „Den Schauplatz einer Begebenheit in ferne Zeiten und Gegenden zu verlegen, einen Fremden zum Helden des Liedes zu machen, das war von jeher und allenthalben nur üppige Künstelei eines spätern Zeitalters, das sich von der Natur entfernt hatte.“

[1] Es ist bekannt, dass seit dem Berühmtwerden des Amadis de Gaula bis auf unsere Tage die verschiedenartigsten und mitunter widersinnigsten Meinungen über dessen Ursprung, Originalität, Nationalität, Verfasser, Zeit der ersten Abfassung u. s. w. laut wurden und sich bekämpften, und wer Lust hat, dieses Magazin von Widersprüchen näher kennen zu lernen, findet bei Grässe (Sagenkreise, S. 400 ff.) und in dessen: *Trésor des Livres rares et précieux.* (*Dresde*, 1858. 4. *art.* Amadis) die Literatur darüber mit vielem Fleisse zusammengestellt, und bei Lemcke (a. a. O. Thl. I. S. 76—78) das lichtvollste Resumé davon. — Auch Adelbert von Keller hat seiner sorgfältigen Ausgabe des ersten Buches des deutschen Amadis (Stuttgart, 1857. 8.) sehr schätzbare bibliographische und literarhistorische Anmerkungen beigegeben, worin besonders die französischen und deutschen Bearbeitungen mit vieler Umsicht und Genauigkeit verzeichnet sind. — Aber erst in neuester Zeit ist durch die Bekanntmachung einer neuen Quelle, des Cancionero de Baena, und die dadurch veranlasste kritischere Würdigung der früheren auch in die äussere, urkundliche Geschichte dieses Romans mehr Licht gekommen. Der gelehrte Prof. Gayangos hatte schon in den Zusätzen zur spanischen Uebersetzung von Ticknor's Werk auf diese Stellen hingewiesen und einige Consequenzen daraus gezogen; — darauf hat Hr. E. Baret eine den Untersuchungen der Amadis-Fragen gewidmete Monographie herausgegeben (*Études sur la rédaction espagnole de l'Amadis de Gaule de Garcia Ordoñez de Montalvo.* Paris, 1853. 8. Vgl. auch Theodor Müller's Anzeige davon in den Götting. gelehrt. Anzeigen, 1854. S. 1546 ff. — Keller führt dieses Buch auch unter einem andern Titel an: „*De l'Amadis de Gaule et de son influence sur les moeurs et la littérature au XVI. et au XVII. siècle avec une notice bibliographique.*“ Paris, 1853. Es ist aber — wie ich mich durch Vergleichung überzeugt habe — mit dem obenangeführten identisch; nur das Titelblatt ist umgedruckt und ein Druckfehlerverzeichniss angefügt worden.) die jedesfalls zu ihrer Lösung schätzbare Beiträge geliefert und die rechten Wege eingeschlagen hat, wenn sie auch manchmal über das Ziel hinausgegangen ist. — Nun aber hat Gayangos selbst in dem *Discurso preliminar* zu der vor kurzem erschienenen von ihm besorgten Ausgabe des Amadis de Gaula und Esplandian (Bd. XL. der *Biblioteca de aut. esp.* Madrid, 1857.) die Untersuchung mit kritischer Besonnenheit geführt und mit Schärfe und Klarheit die gewonnenen Resultate zusammengestellt. Als solche haben sich ihm ergeben (*l. c., p. XXIII—XXV.*): dass ungefähr seit der Mitte des 14. Jahrhunderts (1359) schon die drei ersten Bücher des Amadis existiert haben und auch in Castilien bekannt gewesen seien; dass also Vasco

eines älteren, wahrhaft epischen, etwa bretonischen Rittergedichtes sei. Er sei nun entstanden, wo er wolle, so trägt er doch unverkennbar das Gepräge der blossen willkürlichen Erfindung eines Einzelnen und der ursprünglich prosaischen Abfassung frühestens im vierzehnten Jahrhundert. Man vergleiche ihn selbst nur mit den auf ältere Gedichte sich gründenden, prosaischen Ritterromanen, an welchen trotz der bedeutenden Umbildung und zeitgemässen Anpassung doch nicht alle

Lobeira nicht die ursprüngliche Redaction, wenn diese auch portugiesisch gewesen sei, abgefasst haben könne, sondern wahrscheinlich zwischen 1382 und 1385 auf Aufforderung des Infanten Alfons von Portugal nur eine Umarbeitung oder neue Bearbeitung (*refundicion*) dieser ersten drei Bücher vorgenommen habe (diese oder die ursprüngliche Abfassung muss sogar schon vor 1397 auch ausserhalb der pyrenäischen Halbinsel bekannt geworden sein, wenn Beda Weber's Angabe auf urkundlichen Beweisen beruht, welcher in seinem: „Oswald von Wolkenstein und Friedrich mit der leeren Tasche", Innsbruck, 1850, S. 126, sagt, dass, als ersterer im J. 1397 seine abenteuerliche Pilgerfahrt angetreten, „der Roman Amadis von Gallien und das Reisehandbuch des Ritters Montevilla seine Wegweiser in der Pilgerfahrt nach Jerusalem waren."); dass Montalvo diese und die ursprüngliche Abfassung gekannt und darnach um 1460 seine castilische gemacht, das vierte Buch aber selbst, so wie das fünfte oder die *Sergas de Esplandian* hinzugefügt und zwischen 1492 und 1505 vollendet und vielleicht auch schon im Druck herausgegeben habe. — Diese Resultate, welche die ursprüngliche Abfassung des Amadis in portugiesischer Sprache nicht nur nicht ausschliessen, sondern sehr wahrscheinlich machen, haben meine aus der Geschichte der Entwicklung der portugiesischen Nationalliteratur überhaupt und ihres Verhältnisses zur spanischen gefolgerte Annahme dieses Ursprungs (vgl. *Primavera y Flor de romances.* Berlin. 1856. 8. *Tomo I. p. LXXXIV—LXXXV.*) nur noch mehr bestätiget; denn die Entstehung eines so subjectiven Productes wie der Amadis ist ohne Voraussetzung einer bedeutend entwickelten lyrischen Kunstpoesie gar nicht denkbar, und darum schon ist sie nicht in Spanien, sondern in Portugal zu suchen, wo die galicisch-portugiesische Hofpoesie damals (in der Mitte des 14. Jahrh.) schon jenen Grad der Entwicklung durch den sie bedingt war, erreicht hatte, während er damals der castilischen Kunstpoesie noch fehlte. Darum ist die Stelle des in die spanische Literatur verpflanzten Amadis in einer pragmatischen Geschichte derselben eigentlich erst nach der völligeren Entwicklung der castilischen Hofpoesie, an das Ende des 15. oder zu Anfang des 16. Jahrh. zu setzen, in welch letzterem er auch thatsächlich in Spanien erst eingebürgert wurde und werden konnte, und nur durch die damaligen zeitlichen und culturhistorischen Verhältnisse und Bedingungen sind die ausserordentliche Wirkung seiner Erscheinung und sein epochemachender Einfluss erklärbar.

Spuren des unverwüstlichen Einflusses der ursprünglich epischen Grundlage verwischt sind. Schon die gepriesene Einheit der Handlung, wodurch der Amadis jene älteren Rittergedichte und Romane übertreffen soll, verräth sie nicht die vorausberechnende, auf ein bestimmtes Ziel zusteuernde Künstlickeit im Plan einer willkürlich ersonnenen Fabel? Hat sie aber auch so viel Natur und Wahrheit, wie jene höhere Einheit der älteren kyklischen Gedichte, die trotz des scheinbar Unzusammenhängenden, Losen an ihnen und unter einander doch so gewiss von einem und demselben Princip belebt und als Glieder eines organischen Ganzen durch innere Nothwendigkeit an einen bestimmt abgegränzten Kreislauf gebunden sind, wie die ihnen zum Grunde liegenden Begebenheiten, Zustände und Verhältnisse, als Lebensäusserungen derselben historischen Periode? Daher konnten diese älteren Gedichte wohl die Thaten eines Einzelnen ihres Heldenkreises, oder ein bestimmtes Verhältniss zum Gegenstand einer besonderen, ausführlicheren Betrachtung machen; immer aber mussten sie von demselben Princip ausgehen, um denselben Mittelpunct sich bewegen, und konnten die scharf gezogenen Gränzen ihres Kreises nicht überschreiten; daher sich gegenseitig ergänzend, verhielten sie sich zu einander nur wie die Gruppen und einzelnen Partien eines Gemäldes, und standen, wie die einzelnen Theile eines Kreises, zu ihrem Mittelpunct, im centripetalen Verhältniss. Der Amadis hingegen bildete ein in sich abgeschlossenes Ganzes; seine Entstehung dankte er dem glücklichen Einfall eines Einzelnen, und sein Princip war die individuelle Ansicht des Dichters; er hatte eine Haupthandlung, ein bestimmtes Ziel, aber keinen Mittelpunct. Daher konnte er wohl nachgeahmt, eigentlich aber nicht fortgesetzt werden; und als man es dennoch unternahm, die späteren Producte an die früheren anzureihen, gab es kein anderes Bindungsmittel, als eine neue Generation der älteren folgen zu lassen, die eben deshalb in keinem tieferen, aus innerer Nothwendigkeit hervorgegangenen Verband unter einander stehen, als durch den Zufall der Zeugung zusammengewürfelte Ascendenten und Descendenten, und keine wesentlichere, von höherer, geistiger Einheit zeugende Gleichheit der Züge an sich tragen, als die eben nur die materielle Beschränktheit der Schöpfer beweisenden Familienähnlichkeiten. Die Amadis - Romane bilden keinen organischen

Sagen-Cyclus; sie sind wie die einzelnen, für sich bestehenden Porträte eines Ahnensaales, die, wenn man den Stammbaum verliert, und auf das Costüm keine Rücksicht nimmt, man willkürlich bald so, bald anders an einander reihen kann, ohne gegen einen inneren Zusammenhang zu verstossen. Sie liessen sich daher auch ins Unendliche, Unbegränzte vermehren, wie die Generationen, so lange nämlich die Zeugungskraft und die Lust, sich fortzupflanzen, nicht mangeln; sind aber eben deshalb auch ein blosses Aggregat von Einzelnheiten, die im Verhältniss zu ihrem Ausgangspunct und zu einander in centrifugaler Richtung sich fortbewegten, und endlich in's Formlose sich auflösen mussten.

Doch um wieder zu dem respectabeln Ahnherrn dieser zahlreichen Familie zurück zu kehren, mit dem wir es doch eigentlich hier nur zu thun haben, so kündigt er sich, abgesehen von seinem Ursprung und den an ihn sich reihenden Nachahmungen, schon durch Inhalt und Form als ein gleich anfänglich in Prosa abgefasstes Product einer späteren Zeit an. Zwar ist der Gegenstand des Amadis, wie der der älteren Rittergedichte, zunächst ebenfalls das allgemein europäische Ritterthum; aber wie ganz anders ist es in beiden aufgefasst! — In den älteren Gedichten und Romanen aus dem bretonischen und fränkischen Sagenkreise erscheint es noch in seiner ursprünglichen, rauhen, ja derben, aber grossartigen Natürlichkeit, in kecken, treuen Umrissen nachgebildet, und durch das lebendige, religiöse oder politische Princip zu einem universalhistorischen Moment erhoben. Das Ritterthum im Amadis hingegen ist ein künstlich raffiniertes, ideell potenziertes, mit vieler Sorgfalt in's Einzelne ausgemalt, aber so nie wirklich dagewesen, und daher eine hohle, todtgeborne Form ohne ein belebendes Princip und einen realen Zweck. Eine solche Auffassung desselben konnte aber nur in der Zeit seines beginnenden Verfalles Statt finden; denn nur wenn die Wirklichkeit nicht mehr genügt, sucht man sie durch Idealisieren zu heben.

Nächst dem Ritterthume, ja noch als ein ergänzender Theil desselben erscheint die Geschlechtsliebe im Vordergrunde; aber auch diese zeigt sich schon unter einer ganz anderen Form im Amadis: es ist nicht mehr der mächtige, alle Schranken durchbrechende Naturtrieb, der mit geheimer, unwiderstehlicher Ge-

walt, wie durch einen Zaubertrank (*Tristan* und *Isault*), gerade den Mann und dieses Weib an einander fesselte; aber, durch altgermanische Sitte und das Christenthum veredelt, sich dennoch einer höheren Macht, der weiblichen Anmuth und Schönheit, unterwarf, das stärkere Geschlecht dem schwächeren huldigen, es gegen rohe Gewalt beschützen, und dessen Lob und Gunst, als den schönsten Kampfpreis, erstreben machte. Im Amadis erscheint diese Liebe, obgleich Haupttriebfeder der ganzen Handlung, schon mehr als ein conventionelles Erforderniss, eine verliebte Narrheit, eine eigensinnige Grille, nicht das Weib als solches, sondern die schönste Prinzessin zur Herzensgebieterin zu erkiesen; die huldigende Anerkennung weiblicher Anmuth wird zur unmännlich possenhaften Sklaverei, das Streben nach dem Lobe und der Gunst der Schönen durch adliges Thun zur phantastisch-förmlichen Galanterie und steifen Etiquette, die Sprache des Herzens zu wohlgesetzten, zierlichen Phrasen, der Ausdruck der Leidenschaft zum abgemessenen Pathos, und selbst der unwillkürliche, durch die Macht des Verhängnisses hereinbrechende Wahnsinn (*Iwain*) zur launenhaft selbsterzeugten und selbstpeinigenden Verrücktheit; und sucht der Dichter für so viele Unnatur, gleichsam unwillkürlich, durch den Gegensatz zu entschädigen, so sinkt er in seinem Galaor zur gemeinen Wirklichkeit, zur Libertinage herab. Eben so erscheint die andere Seite des Ritterthums, das Verhältniss der grösseren Vasallen zu ihrem obersten Lehnsherrn und das Feudalsystem zum Königthum im Amadis schon in einer ganz anderen Form. Im bretonischen Sagenkreise ist Artus nur durch grösseren Länderbesitz von den übrigen Rittern unterschieden, und sein glänzenderer Hofhalt nur fesselt sie an ihn; sonst aber ihr völlig gleicher Genosse an derselben runden Tafel, d. i. einer solchen, die ihrer Form nach nicht einmal einen ausgezeichneten erhöhten Ehrenplatz gestattete. Der fränkische Cyklus zeigt uns das Königthum im Kampfe mit den übermächtigen, grossen Kronvasallen, die nur ungern eine höhere Macht über sich erkennen, häufig und oft glücklich gegen dieselbe sich auflehnen und dessen schlecht verhüllte Schwäche zum Temporisieren und Capitulieren zwingen. Im Amadis erscheint dagegen das Königthum schon als eine wohlbegründete, absolut höhere Potenz, die Ersten des Reiches sind gegen dasselbe doch nur Unterthanen, Lisuarte regiert nach

Laune, hört wohl seine Räthe an, aber lässt sich nicht durch den Ausspruch der Pairs bestimmen; dem Könige gegenüber ist Treue die höchste Pflicht, nur Amadis, als unabhängiger Fürst, darf ihn herausfordern, Galaor, des Königs Vasall, ficht auf dessen Seite gegen seinen eigenen, innig geliebten Bruder. Vergleicht man endlich den Amadis in Rücksicht auf Darstellung und Stil mit den älteren Rittergedichten und selbst den späteren, aus ihrer Auflösung hervorgegangenen prosaischen Romanen, so wird sich eine eben so grosse Verschiedenheit ergeben. In diesen herrscht fast durchaus ein einfacher, anspruchsloser Erzählungston; doch wird der Gang der Erzählung häufig durch Episoden unterbrochen, Abenteuer folgen auf Abenteuer, die oft lose genug zusammenhängen, was ihnen ein rhapsodisches Aussehen giebt; die Beschreibungen sind meist gedrängt, manchmal nur flüchtig skizziert, aber oft wahrhaft pittoresk, von grosser Anschaulichkeit und Naturtreue; die sparsam angebrachten Reden und Dialoge nur kurz und ohne rhetorischen Schmuck, aber leidenschaftlich-lebendig, derb-kräftig, charakteristisch-naiv, wie der unwillkürliche Ausbruch des überströmenden Gefühls; die Sprache ist noch roh und ungelenk, arm an Wendungen, und daher noch zu ungeschmeidig zur künstlicheren Structur des Periodenbaues; aber ausdrucksvoll, reich an Onomatopöien, und nicht ohne Numerus, natürliche Anmuth und Frische. Und haben auch die späteren prosaischen Romane manche Veränderungen in der Darstellung, und in Rücksicht des Stils und der Sprache natürlich eine noch bedeutendere Umbildung erlitten, so sind die ersteren doch leicht als neuere Zusätze und Einschiebsel, und trotz der letzteren der ursprüngliche, poetische Grundton und selbst die alterthümlichen Wendungen noch vielfach erkennbar. Nicht so im Amadis; in diesem ist die Erzählung viel zusammenhängender, flüssiger; aber auch viel weitschweifiger, wortreicher und manieriert; die eingewebten Episoden stehen nicht so vereinzelt in kaum merkbarer Verbindung mit der Haupthandlung, sie sind vielmehr wohlberechnet zu dem folgerechten Entwickelungsgange derselben; die Beschreibungen sind viel sorgfältiger, oft mit ermüdender Ängstlichkeit bis in's Einzelne ausgeführt; haben aber eben deshalb weit weniger Totaleffect, verlieren durch das Verwaschen der Farben an Frische des Colorits, und durch gesuchte Künsteleien und phantastische Ueberladungen

an innerer Wahrheit und Natur. Mit besonderer Vorliebe werden Reden und Gespräche angebracht, meist von bedeutender Länge, mit unverkennbarem Streben nach Eleganz und rhetorischer Ausschmückung und nicht ohne einen bedeutenden Grad von Kunstfertigkeit; aber eben dadurch oft wahre Geduldproben für den Leser, der sich durch einen Schwall von zierlich gedrechselten Phrasen, pathetischen Redensarten und affectiert-pretiösen Complimenten hindurch arbeiten muss, um „der langen Rede kurzen Sinn" herauszufinden. Natürlich fordert eine solche Darstellung eine weit ausgebildetere, geschmeidigere und feiner Nüancen fähige Sprache und einen in der Kunst des Periodenbaues und der zierlichen Wortfügung geübten Stil, deren sich in der That auch der Amadis rühmen kann, daher er lange Zeit für ein stilistisches Musterbuch galt, und zum Theile noch gilt. Dabei ist er reich an Sentenzen und moralischen Tiraden, und hat überhaupt schon einen didaktischen Zuschnitt.

Wenn aber auch, wie kaum zu bezweifeln, der Amadis in der Form, in der er auf uns gekommen ist, vielfach das Werk seines späteren Ueberarbeiters, Garci Ordoñez de Montalvo, ist, so könnten doch, hätte er ursprünglich einen wesentlich anderen Grundcharakter gehabt, nicht alle Spuren so gänzlich sich verwischt haben. Dieses alles zusammengenommen, lässt sich daher mit Bestimmtheit behaupten: dass der Amadis das rein subjective Gebilde der Phantasie eines Einzelnen sei; dass er in einer Zeit verfasst wurde, in welcher die ursprünglich epische Richtung bereits durch andere verdrängt, und das Ritterthum seinem Verfalle nahe war, also frühestens im vierzehnten Jahrhundert; dass er also gleich anfänglich in Prosa niedergeschrieben wurde, nicht um gehört, sondern um gelesen zu werden; und dass endlich der Verfasser desselben wohl die Gedichte der älteren Sagenkreise gekannt, ja vielfach nachgeahmt, aber eine ganz neue Bahn in entgegengesetzter Richtung eingeschlagen habe, die seine weniger begabten Nachtreter natürlich in den bodenlosen Abgrund leiten musste, und den Untergang der ganzen Gattung veranlasste.

Wenn aber trotz dieser falschen Richtung der Amadis einen so gewaltigen Eindruck gemacht, und ungeachtet des Mangels einer unverwüstlich lebendigen Grundlage sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat, so spricht das wohl hinlänglich für das

grosse Talent seines Verfassers, dessen ungemeine Schöpfungskraft und den absoluten Werth dieses Buches; so dass Cervantes ohne Uebertreibung davon sagen konnte: „*es el mejor de todos los libros, que de este género se han compuesto, y así como á único en su arte se debe perdonar*“ (*Don Quijote, Parte I, Cap.* 6). Es wird auch stets eine ausgezeichnete Stelle in der Literatur behaupten, während die unzähligen Nachahmungen desselben längst schon und, wenige ausgenommen, mit vollem Rechte der Vergessenheit übergeben, und aus dem Tempel der Musen in die literarische Polterkammer fortgeschafft worden sind[1], wo sie höchstens zur Augenweide der Bibliomanen und Raritätenjäger noch dienen[2], oder im besten Falle für die poetischen Ketzereien

---

[1] Vgl. z. B. die von Keller (a. a. O. S. 466—468) zusammengestellten ästhetischen Beurtheilungen des Amadis. — Dass die Amadis-Romane, ungeachtet ihrer Unnatur und verkehrten Richtung, mit so allgemeinem Beifalle aufgenommen wurden, und so lange als die fast ausschliessende Lieblingslectüre von ganz Europa und gerade am meisten unter den höheren Ständen sich erhielten, dankten sie grossentheils dem glücklichen Zusammentreffen ihrer ersten Erscheinung mit mehreren günstigen äusseren Umständen und der totalen Veränderung des Zeitgeistes; so namentlich ihrem beinahe gleichzeitigen Bekanntwerden mit der Erfindung der Buchdruckerkunst, dem Eindringen der Türken in Europa, der Eroberung von Amerika und dem Uebergange aus dem Mittelalter in die moderne Zeit. So gewährten sie dem nun mehr lese- als hörlustigen Publicum einen willkommenen Ersatz für die älteren Rittergedichte, vor denen sie ausser der bequemeren Form und dem leichteren Verständniss auch den Reiz der Neuheit voraus hatten; so sympathisierten sie durch die Verlegung ihres Schauplatzes nach Griechenland und unbekannten Welttheilen und durch ihren märchenhaften, phantastischen Charakter viel besser mit der durch den zauberartigen Untergang des alten Byzanz und der traumähnlichen Entdeckung einer neuen Welt voll Abenteuer mächtig aufgeregten Phantasie des staunenden Abendlandes; so genierten sie durch ihr ideales Ritterthum und ihre überschwänkliche Galanterie den unritterlich und frivol gewordenen Adel viel weniger, da eben ihre Unnatur, als das handgreifliche Zerrbild jeder Wirklichkeit, die Entschuldigung der eigenen Gemeinheit erleichterte. In Spanien trat ausser diesen allgemein günstigen, hier aber natürlich in erhöhtem Grade wirkenden Verhältnissen noch der Umstand hinzu, dass sie die ersten nationalen Erzeugnisse der Art waren (erst seit den Amadissen wurden auch die Ritterromane aus den älteren Sagenkreisen häufiger übersetzt und mehr bekannt). Vgl. auch Lemcke, a. a. O. Thl. I. S. 75.

[2] Die vollständigste Bibliographie aller spanischen Ritterromane enthält der von Gayangos seinem *Discurso preliminar* zur neuesten und besten Ausgabe des Amadis de Gaula und Esplandian beigegebene: „*Catálogo*

ihrer Verfasser noch einigermassen Genugthuung geleistet haben, indem sie das *Auto de fe* eines so grossen Genius, wie des unsterb-

---

razonado de los libros de caballerias que hay en lengua castellana ó portuguesa, hasta el año de 1800." — Ueber die Amadis-Romane insbesondere vgl. den trefflichen Aufsatz von F. W. Val. Schmidt in den Wiener Jahrbüchern, Bd. XXXIII, S. 16 ff. — Exemplare dieser Romane, und vollends vollständige und guterhaltene, sind in Spanien noch viel seltener aufzufinden, als auswärts, und selbst die königliche Bibliothek zu Madrid ist verhältnissmässig arm daran (S. Salvá, *Catalogue of Span. Books.* London, 1826. No. 60). Die k. k. Hofbibliothek besitzt die meisten dieser Romane in den ältesten und seltensten Ausgaben der spanischen Originale und in zahlreichen Uebersetzungen. Hier genüge es nur beispielsweise das vielleicht einzige Exemplar der ersten Ausgabe des Palmerin de Oliva anzuführen, und da weder einem spanischen noch auswärtigen Bibliographen nicht einmal die Existenz dieser Ausgabe bekannt war, es näher zu beschreiben. Früher hielten nämlich alle Bibliographen die zu Sevilla im Jahre 1525 erschienene für die *Editio princeps;* das in Rede stehende, vortrefflich erhaltene Exemplar der k. k. Hofbibliothek ist aber von einer um vierzehn Jahre älteren Ausgabe. Auf der Vorderseite des Titelblattes ist ein Holzschnitt, darstellend innerhalb eines arabeskenartig verzierten Rahmens das Wappen des Hauses Córdoba. Ueber demselben ein aufgerolltes Band mit der Devise: *Sine ipso factum est nihil;* unter demselben folgender Titel: *El libro del famoso y muy esforçado cauallero Palmerin de olivia. Cum priuilegio.* Auf der Rückseite des Tittelblattes beginnt die Dedication: *Al illustre y muy magnifico señor don Luis de Cordoua hijo del muy illustre y magnifico señor don Diego Hernandez de Cordoua, conde de Cabra etc.* . . Diese nimmt noch fast die ganze Stirnseite des nächsten Blattes ein, dessen Rückseite leer ist; am Rande derselben befindet sich das Privilegium: *Libro del famoso Cauallero Palmerin de Olivia con priuilejo real que ninguno lo pueda enpremir en estos reynos ni traerlos (sic) a vender de fuera dellos por espacio de deys (sic) años primeros siguientes que se cuentan desde diez y siete de Diziembre de mill y quinientos y onze años en adelante so pena de cien mill marauedis para la camara y fisco de su alteza y los libros perdidos el qual fue tasado por los señores del su consejo á cinco reales de plata por cada un volumen.* Mit dem unmittelbar darauf folgenden Blatte I beginnt der Text (die Blattzahlen sind jedoch äusserst unrichtig, viele doppelt, manche zurückgezählt, oft aber wieder ganze Reihen übersprungen, so dass das letzte Blatt statt der richtigen Zahl 152 die Nummer CLXXII trägt; — richtig hingegen ist die Folge der Signaturen *a—t*, jeder Buchstabe zu acht Blättern; ohne Custoden; mit gothischen Lettern in zwei Columnen) und endet auf Fol. CLXXII (eigentlich 152), dessen Rückseite leer ist. Eben da findet sich gleich nach vollendetem Texte folgende Angabe des Druckortes und Druckjahres: *Acabose esta presenta (sic) obra en la muy noble ciudad de Salmantia a. XXII. dias del mes d'Deciembre del año d'l nascimiento d' nuestro señor iesu cristo del mil y quinientos y onze años* (1511); woran sich unmittelbar die von Dunlop (a. a. O. S. 163) erwähnten,

lichen Schöpfers des sinnreichen Junkers von la Mancha, verherrlichen halfen! — Doch die weitere Entwickelung der unmittelbaren und mittelbaren Nachwirkungen dieses „*Dogmatizador de una secta tan mala*" auf die spanische und gesammte europäische

---

von Salvá aber, wenigstens in Rücksicht des spanischen Originals, bezweifelten lateinischen Verse reihen, aus denen sich wirklich ergiebt, dass ein Frauenzimmer diesen Roman verfasst habe. Sie haben die Aufschrift: *Jo. augur transmierenn. hac (sic) ad lectorem* (s. über diesen Johannes Augur von Trasmiera, in der Nähe von Burgos: Nic. Antonio, *Bibl. hisp. nova*, *Tom. I*, *p.* 639), und preisen in barbarischem, noch überdiess durch Druckfehler entstelltem Latein und in schwülstigen mythologischen Anspielungen die hohe Vortrefflichkeit und den grossen Nutzen dieses Romans, prophezeien dem besungenen Helden desselben, als dem erlauchten Ahnherrn eines neuen Heroengeschlechtes („*Inclitus . . . pater palmarum*"), unsterblichen Ruhm („*palmarum nomen in orbe manet*"), empfehlen aber vor Allem dringend den Ankauf des Buches („*Hunc emas emptor: consulo: crede mihi*") und die wiederholte Lesung desselben („*Nocte dieque librum volue: reuolue, lege*"). Die Stellen, die sich auf die Verfasserin beziehen, sind folgende:

— — — — — — *collige flores,*
quos seuit, quos dat femina corde tibi
— — — — — — — — —
Hunc lege quo tractat femina multa sua.

und endlich der nicht minder bescheiden lobende Schluss, woraus zugleich zu erhellen scheint, dass ein Sohn der Verfasserin die militärische Partie des Romans redigiert habe:

Quanto sol lunam superat nebrissaque (*Lebrija*) *doctos:*
Tanto ista hispanos femina docta viros,
Rumpe moras emax, felix si ceperis istum (*librum*).
Mox doctus, sapiens, belliger arma scies.
Femina composuit: generosos atque labores
Filius altisonans scripsit et arma libro.
Si librum cernis narrantem proelia chartis
Excusus iam stat: emere quisque potest.
Perlege ne timeas certaminis alta duella,
Palmarum flores recipe, amice, manu.
Cum Preuilegio.

Bekanntlich ist die erste Fortsetzung dieses Romans, der „*Primaleon*", von derselben Hand, wie sich aus der Dedication des Letztern ergiebt, dessen poetischer Epilog ebenfalls eine Dame von Burgos als Verfasserin angiebt (*por mano de dueña . . . es de Augustobrica aqueste labor*). Der Corrector der Venetianer Ausgabe vom J. 1534 des *Primaleon* Francisco Delicado, sagt von dieser Dame (*Introd. del* 3º *libro*; *fol.* 177.): „*Y es opinion de personas que fue muger la que lo compuso, fija de un carpintero . . . .*"

Literatur findet, wie gesagt, erst in den folgenden Epochen ihren schicklichen Platz.

Werfen wir nun noch einen Rückblick auf diese ganze Epoche, so sehen wir einerseits auch die castilische Kunstpoesie von der epischen Richtung ausgehen; in Folge der naturgemässen Fortbildung des menschlichen Geistes überhaupt und des Zeitgeistes insbesondere die didaktische hinzukommen, ja allmählig die Oberhand gewinnen, doch nicht ohne vielfach epische Elemente in sich aufzunehmen; das Epische selbst aber zuletzt in seine beiden Factoren, das objective Reproducieren einer historisch-lebendigen Grundlage und das ideale Auffassen des Angeschauten als einer Einheit, sich auflösen, und jeden derselben getrennt und einseitig sich gestalten: den einen zur blossen Chronik, der principlosen Zusammenstellung des Geschehenen nach keiner höheren Einheit als der Gleichzeitigkeit, den anderen zum blossen Roman, der haltlosen Darstellung einer rein idealen Welt ohne eine äussere, reale Grundlage, welcher Ungebundenheit des Stoffes natürlich auch eine ungebundene Form, die Prosa, besser zusagte. Andererseits zeigen sich schon immer deutlicher die Spuren einer neuen Richtung, der lyrischen, die in der nächsten Epoche auch wirklich die vorherrschende wird.

Zweite Epoche: von den Zeiten Königs Johann II. von Castilien bis zum Schlusse des 15. Jahrhunderts.[1]

Höfische Kunstlyrik. — Gelehrtes Dichten.

Es ist bekannt, dass die Troubadourspoesie als die zuerst ausgebildete Kunstlyrik des modernen Süd-West-Europa und gleich von vorne herein in dem Charakter einer höfischen Con-

[1] Wenn ich jetzt noch den seit so langer Zeit (1832) schuldig gebliebenen Schluss dieses Aufsatzes zu geben wage; jetzt noch — nachdem die Werke von Clarus und Ticknor erschienen sind — es zu thun nicht für ganz überflüssig halte, so glaube ich dies hauptsächlich dadurch rechtfertigen zu können, dass erst nach dem Erscheinen jener Werke zwei Hauptquellen für die Geschichte dieser Epoche, der Cancionero de Baena mit einer trefflichen Einleitung *(De la poesía castellana en los siglos XIV. y XV.)* des gelehrten Marques de Pidal (Madrid, 1851. 4.) und die: *Obras de D. Iñigo*

versationspoesie erscheint. Vom lemosinischen Sprachgebiete ausgehend, verbreitete sie sich auf der pyrenäischen Halbinsel schon seit dem 12ten Jahrhunderte theils in jenen Theilen derselben, die dazu gehörten (Catalonien, Valencia und theilweise Aragon), theils wurde sie mit der Burgundischen Dynastie zugleich in Portugal herrschend und bildete die galicische oder alt-portugiesische Mundart ihren Zwecken und Formen gemäss aus. Aber nicht nur die Höfe der Grafen von Provence und Catalonien und der Könige von Aragon und Portugal waren Mittelpuncte der Troubadourspoesie, auch Ferdinand III. der Heilige von Castilien galt schon für einen Kenner derselben[1], und sein Sohn Alfons X. war, wie bemerkt, ein grosser Gönner der Troubadours[2], und verstand selbst ihrer Kunst gemäss zu dichten (*metrificaba altamente*). Aber was er in diesem Stile, dem höheren kunstmässig-höfischen, gedichtet hat (die *Cántigas* oder Kunstlieder), ist nicht in castilischer, sondern in galicischer Mundart geschrieben; ein Beweis, dass damals die castilische Mundart und die castilischen Dichtformen noch nicht für diesen „höheren“ Stil geeignet waren, und dass daher die Castilier, wenn sie auch sich darin versuchen wollten, sich noch genöthigt sahen, der durch den unmittelbareren Einfluss der Provenzalen schon mehr dafür geschickt gemachten galicischen Mundart und Formen sich zu bedienen, die ihnen jedesfalls näher lagen

---

Lopez de Mendoza, Marques de Santillana, ahora por vez primera compiladas de los códices originales, é ilustradas con la vida del autor, notas y comentarios por D. José Amador de los Rios (Madrid, 1852. 4.), bekannt gemacht worden sind. Ich werde daher auch mich darauf beschränken, nur die Partien ausführlicher zu besprechen, die von meinen Vorgängern gar nicht berücksichtiget oder nicht gehörig gewürdigt worden sind, während ich die von ihnen schon genügend abgehandelten dieser überdies weit bekannteren Epoche ganz übergehe oder nur kurz berühre, da ohnehin dieser Aufsatz nur Beiträge zur Geschichte der castilischen Literatur im Mittelalter liefern soll, und weit entfernt ist, auf den Namen einer pragmatischen Geschichte derselben Anspruch zu machen.

[1] Von ihm sagt sein Sohn Alfons X.: „*pagábase de omes de corte que sabien bien de trovar et cantar, et de joglares que sopiesen bien tocar estrumentos. Ca de esto se pagaba él mucho, et entendia quien lo facia bien et quien non*“ (*Memorias de San Fernando.* Madrid, 1800. Fol. *p.* 220, aus dem Septenario).

[2] Vgl. Pidal in der Einleitung zum Cancionero de Baena. *p.* LI

und mit der ihren analoger waren, als die des lemosinischen Sprachgebietes. Bei solchen vereinzelten Versuchen in dieser Mundart blieb es noch lange in Castilien; denn hier konnten sich wegen der oft eintretenden Minderjährigkeit der Regenten, der lange dauernden Vormundschaften, der blutig grausamen Bürger- und Bruderkriege, und der dadurch erzeugten Zerklüftung in feindliche Parteien und Verwilderung der Sitten, weder höfische Mittelpuncte, noch feinere gesellige Kreise bilden, die eine mehr geistige Unterhaltung und das conventionelle Spiel mit den Erzeugnissen des Witzes und der Phantasie zum Bedürfnisse gemacht hätten; kurz, es fehlten noch die Prämissen und Bedingungen zur Entwickelung und Bildung einer höfischen Kunstpoesie.

Erst nachdem die von Heinrich von Trastamara abstammende Dynastie festeren Fuss gefasst hatte, nachdem Johann I. nicht nur die Parteien gebändigt, sondern auch die königliche Macht befestiget und in Verbindung mit seinen Cortes durch Gesetze die Sitten geregelt hatte, zeigten sich an dessen und dem Hofe seines Nachfolgers Heinrich's III. die Keime feinerer Geselligkeit und das Streben, ihr einen poetischen Ausdruck zu geben[1]. Als daher ein Regent auf den Thron kam, der, wie Johann II., eine ausgesprochene Vorliebe für Musik und Dichtkunst hatte; als ein immer grösserer Luxus am Hofe des Königs und in den Palästen und Schlössern der Grossen sich entwickelte und man in Festlichkeiten sich zu überbieten suchte, die nicht nur durch Reichthum und Glanz, sondern auch durch sinnreiche Erfindungen und ritterliche Spiele (*invenciones*, *entremeses*, *empresas etc.*) sich auszeichneten, als eben das Ritterthum auch hier immer mehr als ein feudal-aristrokatisches, höfisch-galantes sich gestaltet hatte und in äusserem Prunk und phantastischem Frauendienst sich zu zeigen suchte (man denke nur an

---

[1] So sagt der Marques de Santillana in seinem berühmten Briefe: „*Despues destos* (den castilischen Dichtern aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts), *en tiempo del rey don Johan (I), fué el Arçediano de Toro . . . . E fué tambien Garçia Fernandez de Gerena. Desde el tiempo del rey don Enrique (III.), de gloriosa memoria, padre del rey, nuestro señor* (Johann's II.), *é fasta estos nuestros tiempos se comenzó á elevar mas esta sciençia é con mayor elegançia: é ha avido omes muy dotos en esta arte etc.*“

den *Paso honroso* des *Suero de Quiñones*)[1]; da waren die Elemente und Bedingungen höfischer Geselligkeit auch in Castilien in solchem Masse gegeben und entwickelt, dass es Bedürfniss wurde, auch einen geistigen Ausdruck dafür zu finden, und dass die Finder desselben, die *Trovadores*, bald die unentbehrlichen Genossen dieser Gesellschaft und Feste wurden. Daher wurden diese nicht nur vom Könige und von den Grossen begünstiget, so dass es zum guten Tone gehörte, mehrere derselben unter ihren Hof-Dienstleuten zu zählen[2], sondern sie selbst, der König und Alvaro de Luna an der Spitze, verschmähten es nicht, sich in der „Kunst des Findens" (*arte de trobar*) zu versuchen und mit ihren Hofdichtern sich in poetische Wettkämpfe einzulassen. Eine unter solchen Verhältnissen und Bedingungen in's Leben gerufene Dichtung musste sich natürlich nach dem Muster der höfischen Kunst, der Troubadourspoesie zu bilden und so nahe als möglich an deren Formen anzuschliessen suchen. Vorzüglich der letztere Umstand trug dazu bei, dass auch jetzt noch viele castilische *Trovadores* der galicischen Mundart und Formen sich bedienten, um so mehr als die galicische Kunstpoesie schon seit Alfonso III. und noch mehr, seit der König Dom Diniz sich

[1] Vgl. z. B. Lafuente *Hist. gen. de España. Tomo* 9, *p.* 55 *sig.* — Von dem famosen Ritter Suero de Quiñones, diesem realen Vorbilde des Don Quijote, theilt Pidal (*l. c. p. XLIV.*) aus einem handschriftlichen Cancionero das von ihm an die Dame seines Herzens gerichtete Gedicht mit; ein wahres Muster dieser conventionellen Liebesnarrheit! — S. ebenda über die Thaten und Gedichte der nicht minder abenteuerlich-galanten Ritter D. Juan de Merlo, Lope Destúñiga, Alonso Deza, Juan Pimentel, und Gonzalo de Cuadros.

[2] So hatten, ausser dem Könige und dem Connetabel, *Enrique de Aragon, Fernan Perez de Guzman, Podro Tenorio* Erzbischof von Toledo, der Cardenal von San Pedro, *Alonso Enriquez* u. A. eine bedeutende Zahl von Trovadoren in ihrem Dienste und Gefolge. — Vgl. Amador de los Rios, *vida del Marques de Santillana*, vor dessen Werken, *p.* VIII. — Pidal in der Einleitung zum Cancionero de Baena, *p.* XXVIII—XXX. — Der Marques de Santillana, der auch unter seinen Dienstmannen einen Kunstgenossen, Diego de Burgos, zählte, sagt von seinem Bruder dem mächtigen Herzog von Castro: „*Al muy magnifico Duque don Fadrique, mi señor é mi hermano, plogo mucho esta sciençia, é fiço assaz gentiles cançiones é decires: é tenia en su casa grandes trovadores, especialmente á Fernand Rodriguez Portocarrero, é Johan de Gayoso é Alfonso Gayoso de Moranna.*" Kurz Dichter, oder doch Kenner und Gönner der Dichtkunst zu sein, galt damals für eine unerlässliche Eigenschaft eines höfisch gebildeten Ritters.

selbst an die Spitze der höfischen Dichter gestellt hatte, an Leichtigkeit und Eleganz des Ausdrucks und an Bestimmtheit der Formen bedeutend zugenommen hatte[1]. Besonders wenn die castilischen Dichter den aus dem Provenzalischen in das Galicische schon völlig eingebürgerten zehnsylbgen Vers mit jambischen Tonfall, bekanntlich das im lemosinischen Sprachgebiete vorherrschende Versmass, beibehalten wollten, so sahen sie sich fast gezwungen, der galicischen Mundart sich zu bedienen, da die im Genius der castilischen Mundart wurzelnden nationalen Redondilien mit trochäischem Fall, dieser Umformung noch allzusehr widerstrebten, und es hier erst durch die Vermittelung der italienischen Poesie viel später gelang, jene Abart der lemosinischen Dekasyllaben, die Hendekasyllaben, einzuführen. So wird einerseits die auch damals noch fortdauernde Anwendung der galicischen Mundart und Formen bei den castilischen Hofdichtern ganz erklärlich; und die Erscheinung, dass mehrere Castilier unter den in galicischer Mundart singenden portugiesischen Hofdichtern des Königs Diniz sich finden, dass eine nicht unbedeutende Zahl und gerade die ältesten von den Dichtern im *Cantionero de Baena* noch dieser Mundart und Formen sich bedienten, wird hierin genügend begründet erscheinen; — andererseits aber darf man auch nicht, wie z. B. selbst noch Ticknor gethan, den Einfluss der galicisch-portugiesichen Kunstpoesie auf die castilische ignorieren, oder zu geringe anschlagen[2] und letztere nur als eine Schülerin oder Nachahmerin der lemosinichen darstellen.

---

[1] Vgl. über die Entwicklung der galicisch-portugiesischen Kunstpoesie und deren Verhältniss zur castilischen, meinen Aufsatz über Bellermann's Werk: „Die alten Liederbücher der Portugiesen" (hier unter der Rubrik: „Zur Geschichte der portugiesischen Literatur im Mittelalter", wiederabgedruckt).

[2] Pidal (*l. c p. LX—LXIV*) hebt allerdings den Einfluss der galicisch-portugiesischen Poesie auf die castilische hervor; glaubt aber, dass man beide, wenigstens noch in diesen Epochen, nicht getrennt, sondern als eine, innig verbundene, nur in zwei wenig verschiedenen Mundarten sich aussprechende und gleiche Schicksale theilende Literatur zu betrachten habe. Bei dieser, vom peninsularen Patriotismus inspirierten Ansicht würde aber gerade der castilischen Literatur das schwerste Unrecht zugefügt und ihre von der portugiesischen principielle Verschiedenheit, die für die Entwicklung beider entscheidend wurde, verkannt werden: denn die erstere ist aus der Volks-

Allerdings hat die Troubadourspoesie auch von dieser Seite, von dem lemosinischen Sprachgebiete aus, auf die castilische Kunstpoesie bedeutend eingewirkt: — aber diese Einwirkung trat erst später ein, wurde erst dann bedeutend, als die eigentliche Troubadourspoesie längst verblüht war, erst in jener Zeit, als die spätere Nachblüthe derselben, die zunftmässige meistersängerische Troupadourspoesie von Toulouse auch nach Catalonien, Valencia und Aragon verpflanzt worden war [1]. Diese Einwirkung datiert historisch nachweisbar von der Succession der castilischen Dynastie im Königreiche Aragon, als der Oheim Johann's II. von Castilien, Ferdinand (*él de Antequera*) von den vereinigten Ständen von Catalonien, Valencia und Aragon zum Könige gewählt wurde und eine grosse Anzahl castilischer Hofdichter ihn dahin begleitete. Unter diesen befanden sich der Grossmeister von Calatrava Don Enrique de Aragon, Graf von Cangas de Tineo und Herr von Iniesta, den man gewöhnlich, aber irrig, den Marques de Villena nennt, und der so berühmt gewordene Trovador Alfonso Alvarez de Villasandino; der erstere war es, der im Jahre 1412 in Barcelona den „Rath des heiteren Wissens" (*Consell del gay saber*) wieder herstellte, nach seiner Rückkehr nach Castilien auch dort die *Leys d'amors* einzuführen suchte und selbst eine *Arte de trobar* nach den Vorschriften des *gay saber* [2] verfasste und seinem Schüler, dem berühmten Marques de Santillana mittheilte. Villasandino aber, schon als Trova-

poesie hervorgegangen und hat daher eine feste, alle Einflüsse und Wechsel überdauernde volksthümliche Grundlage, während die letztere von Haus aus sich unter dem Einflusse fremder Muster kunstmässig entwickelt hatte und daher gleich als Kunstpoesie in's Leben getreten war.

[1] Vgl. darüber, ausser den älteren bekannten Werken, *F.-R. Camboulin, Essai sur l'histoire de la littérature catalane.* 2. *éd.* Paris, 1858. 8., besonders p. 47—57; — und *Eugène Baret, Espagne et Provence. Études sur la litt. du midi de l'Europe.* Paris, 1857. 8. *p.* 103—200.

[2] Man braucht sehr häufig diese Benennung: *gay saber* auch für die ältere ritterliche Troubadourspoesie, die in der That noch vielmehr eine wahre „Kunst des Findens" (*arte de trobar*) war, während die spätere zünftige zu einem erfindungsleeren „Wissen von blossen Aeusserlichkeiten" zu technisch-formeller Künstelei herabgesungen war. — Ich gebe als Anhang zu dieser Partie der Geschichte der castilischen Poesie meinen Aufsatz über die von Gatien Arnoult herausgegebenen *Monuments de la litt. romane, Tome I,* die *Leys d'amors* enthaltend.

dor in galicischer Mundart vorgebildet, ward nun einer der Tonangeber in der poetischen Gesellschaft am Hofe Johann's II. und dichtete auch nach dem Muster der zünftigen Troubadourspoesie in castilischer Mundart[1]. Denn einerseits war schon zu jener Zeit auch die castilische Mundart durch die erwähnten Versuche von Juan Manuel, Juan Ruiz (wir haben oben bemerkt, dass es nicht unwahrscheinlich sei, dass Juan Ruiz schon mit den Regeln der *Gaya ciencia* bekannt gewesen sei), Lopez de Ayala u. s. w. hinlänglich für die Anwendung der Formen einer solchen Kunstlyrik vorbereitet und empfänglich gemacht worden; andererseits hatte die galicische Hofpoesie immer mehr und mehr sich den nationalen Formen angenähert, und das volksthümliche Versmass der Redondilien zu den kunstmässiger construierten *Coplas de arte comun ó real* und *de arte mayor* ausgebildet, die wohl vorzüglich die galicisch dichtenden castilischen Trovadores eingeführt hatten, wie denn schon Alfons X. neben den provenzalischen Versmassen auch die heimischen Redondilien in seinen galicischen *Cántigas* angewandt hatte[2]. Dadurch aber waren in

—

[1] Dessen Gedichte stehen an der Spitze der im Cancionero de Baena gesammelten, und er wird in der Ueberschrift aufgeführt als: „*muy singular componedor en esta muy graciosa arte de la poetria é gaya ciencia*“ und als: „*Esmalte é lus é espejo é corona é monarca de todos los poetas é trovadores que fasta oy fueron en toda España.*“ Ein gut Theil dieses übertriebenen Lobes kam wohl auf die Rechnung, dass er der Hof- und Lieblingsdichter des Connetabel Alvaro de Luna war. Doch auch der Marques von Santillana sagt von ihm: „*grand decidor; del qual se podria decir aquello que en loor de Ovidio un grand estoriador describe; conviene á saber, que todos sus motes é palabras eran metro.*“

[2] Vgl. Bellermann, Die alten Liederbücher der Portugiesen, S. 16. — Wenn aber der Marques de Santillana in der oft angeführten Stelle seines classischen Briefes sagt, er glaube (*creo*), die *arte mayor* und die *arte comun* seien in den Königreichen Galicien und Portugal erfunden worden (*fallaron*), so hat er vielleicht in Bezug auf die strophische Ausbildung der Redondilien, ja auch auf die *versos de arte mayor* (aus der Verdoppelung der *versos de redondilla menor*) vollkommen Recht; dass aber die Redondilien, die *versos de romance*, der Grundrhythmus der castilischen Mundart, das älteste und volksmässigste indigene Versmass sind, wird wohl kaum Jemand mehr bezweifeln, und habe ich in dem Aufsatze über die Romanzenpoesie des weiteren nachgewiesen. — Von dem eigentlich provenzalischen Masse, den Dekasyllaben, ist mir im Cancionero de Baena nur ein Beispiel bekannt, in einem Gedichte des *Pero Gonzales de Men-*

die castilische Hofpoesie nationale Elemente aufgenommen worden, gaben ihr trotz den fremden Einflüssen eine eigenthümliche Färbung und begründeten ihre in der Folge immer selbstständiger und volksthümlicher werdende Entwickelung. Diese nationalen Elemente, diese eigenthümliche Färbung schon bei der Entstehung und Bildung der castilischen Kunstlyrik zu beachten und hervorzuheben, ist um so wichtiger, als eben durch letztere die schärfere Trennung der Kunst- von der Volkspoesie eintrat, ja die höfischen und gelehrten Kunstdichter sich nun einbildeten, durch die von ihnen eingeschlagene Bahn der Nachahmung und Einführung fremder Muster sich weit über ihre Vorgänger, über die alten Reimer (*antiguo rimar*) erhoben zu haben, und gar auf die Volksdichter (*de que las gentes de baxa é servil condiçion se alegran*) mit Verachtung herabzusehen affectierten. Hingegen scheinen mir die zu weit zu gehen, die, wie z. B. Pidal (*l. c. p. XLVIII—LVI.*) der überdiess die ältere ritterliche Troubadourspoesie nicht von der jüngeren zünftigen scharf genug unterscheidet, den directen Einfluss der lemosinischen Kunstpoesie auf die castilische bloss auf Aeusserlichkeiten, auf künstlichere metrische Combinationen, compliciertere Reimverschlingungen u. s. w., kurz auf den formellen Einfluss beschränken. Von jenem freieren Geiste, jener noch mehr idealen Ritterlichkeit, jenem kühneren Liebeswerben, jenem scharfen Rügen unritterlicher Sitte, jenen fast ketzerischen Ansichten der älteren Troubadours ist allerdings in der castilischen Hofpoesie kaum mehr eine Spur zu finden,

---

doza, des Grossvaters des Marques de Santillana, der im J. 1385 in der Schlacht von Aljubarrota starb, und dies ist in galicischer Mundart (*l. c., p.* 257: *Por Deus, señora, non me matedes*). — Dass hingegen durch den Einfluss der *Gaya ciencia* die *arte comun* mit allen Reimkünsteleien derselben vertraut wurde, ersieht man aus vielen Beispielen, und besonders charakteristisch dafür ist folgende Strophe in der *Requesta de Alfonso Alvarez* (*de Villasandino*) *contra Ferrant Manuel* (*de Lando*), ebenda, *p.* 261:

E pues vos tenedes por tan sabidor
Que en tan breve tiempo tan alto sobistes,
So maravillado commo preposystes
Syn lay é syn deslay, syn cor, syn discor,
Syn doble mansobre sensillo ó menor,
Syn encadenado dexar ó prender,
Que arte comun devedes creer
Que non tiene en sy saber nin valor.

und je weniger, je mehr sie sich von der durch die galicische vermittelten Nachahmung der ächten Troubadourspoesie zu der directen der späteren lemosinischen gewandt hatte. Aber mit dieser späteren ist sie — gerade mit Ausnahme der bemerkten Beibehaltung der nationalen Grundmasse und der darin bedingten metrischen Combinationen und mit constanter Ablehnung des im Lemosinischen herrschenden jambischen Rhythmus und der Dekasyllaben — ganz homogen nicht nur in der Cultur bestimmter Dichtgattungen und in der Wahl der mit Vorliebe behandelten Gegenstände, sondern auch in Auffassungs- und Darstellungsweise, in conventioneller Haltung und Ton. Diess bestätigt zu finden, bedarf es nur der Vergleichung der in den *Joyas del gay saber* und in den catalanischen *Cançoners*[1] enthaltenen Gedichte, mit denen des *Cancionero de Baena* und noch mehr denen der späteren *Cancioneros generales.* Sollte man auch die äusseren Beweise, die historischen Zeugnisse, das ausdrückliche Bekenntniss der castilischen Trovadores selbst, dass sie Schüler des *Gay saber* seien u. s. w., nur auf die Formen beziehen wollen, so sprechen doch die schon im *Cancionero de Baena* in solcher Zahl vorkommenden valencianischen Dichter, dass sie eine eigene Schule bildeten, dafür, dass auch eine geistige Homogenität der castilischen mit der späteren Troubadourspoesie Platz gegriffen haben müsse[2]. Diese Wechselwirkungen zwischen den Dichtern des castilischen und denen des

---

[1] S. Gatien-Arnoult, *Monumens de la litt. romane, seconde publication.* Toulouse, 1849. 8. *Las Joyas del gay saber;* — und Ochoa, *Catálogo razonado de los manuscritos esp. existentes en la Biblioteca Real de Paris.* Paris, 1844. 4. pag. 286, No. 7699: *Cançoner d'amor.* — Vgl. Cambouliu *l. c. p.* 50—55; — und Zusätze der span. Uebers. zu Ticknor, Thl. II. S. 700—702, über den catalanischen handschriftlichen *Cançoner* zu Zaragoza.

[2] Selbst die ersten unter den castilischen Hofdichtern sprechen mit wahrer Begeisterung von der *Gaya ciencia*, so Francisco Imperial (Canc. de Baena, *p.* 232):

¡ O tú poetria é gaya çiençia!
¡ O desir rrymico engenioso!
¡ O tú rectorica é pulcra loquençia
E ssuavidat en gesto graçioso!

Und Fernan Perez de Guzman (*ibid. p.* 615):

La gaya çiençia que asy commo rrosa
Nasció en el rergel de la poetria.

aragonischen Hofes wurden natürlich immer häufiger und bedeutender, je inniger die beiden Königreiche durch die gemeinsame castilische Dynastie verbunden wurden, bis unter den katholischen Königen durch die Verlegung des gemeinsamen Hofes nach Castilien dessen Mundart die Oberherrschaft gewann, und sich dann die castilische Literatur wieder freier und volksthümlicher zur eigentlich spanischen entwickelte, wovon sich allerdings die Vorboten schon in den späteren *Cancioneros generales* zeigen [1].

Eben auch durch diese Verbindung mit den Aragoniern hauptsächlich, äusserlich und innerlich vermittelt, trat zu diesen berührten Elementen bei der castilischen Kunstlyrik noch ein anderes wesentlich sie beeinflussendes hinzu: die Bekanntschaft mit der italienischen Literatur. Durch den Verkehr mit den Italienern, namentlich den Genuesen, dann durch die Erwerbung Siciliens für das aragonische Königshaus waren die Spanier mit der eben damals aufblühenden italienischen Poesie näher bekannt geworden, vorzüglich mit Dante und Petrarca, wovon besonders der erstere der auch über Spanien sich verbreitenden Zeitstimmung für das Moralisieren und die Allegorie so sehr zusagte, dass er schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts in's Catalanische (von Andres Febrer) und in's Castilische (in Prosa, von dem Marques de Villena) übersetzt wurde und bald viele Verehrer und Nachahmer fand, die sogenannten „*Dantistas*“. Am meisten trug zur Einführung der *Allegoria Dantesca Micer* Francisco Imperial [2] bei, von dem sich nicht nur mehrere Visionen

[1] So haben schon die Dichter, welche den poetischen Hof Alfons' V. von Aragon (I. von Neapel) bildeten und ihn auf seinen Kriegszügen in Italien begleiteten, fast sämmtlich sich der castilischen Mundart bedient, wie wir aus den Notizen über den sogenannten Cancionero de Stúñiga, das höfische Liederbuch dieses Kreises ersehen (S. Ticknor, II. S. 513 ff.). Ueber die zunehmende, und endlich fast ausschliessende Oberherrschaft der castilischen Mundart, vgl. Ticknor, I. S. 273 ff. Gerade durch die Anwendung des Versmasses und der Reimweise der castilischen Redondilien hatten Miguel Perez, Juan de Verdancha und Mosen Crespi de Valdaura diesen Umschwung auch hier vorbereitet.

[2] Micer Francisco Imperial stammte wohl aus einer spanischen Familie, war aber zu Genua geboren und lebte zu Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts. Man hat ein allegorisches Gedicht von ihm auf die Geburt Johann's II. von Castilien (1405). Er schlug seinen Wohnsitz zu Sevilla auf. Der Marques de Santillana spricht von ihm mit der grössten

und allegorische Gedichte in diesem Geschmacke im *Cancionero de Baena* befinden, in deren einem er Dante namentlich als seinen Führer und sein Vorbild angiebt, sondern auch in eben diesem Gedichte der erste Versuch gemacht ist, die italienischen Hendekasyllaben nachzubilden[1].

Durch dieses Element und das gleichzeitige, wohl dadurch geförderte Bekanntwerden mit der altclassischen Literatur wurde neben dem höfischen auch das gelehrte Dichten ein Charakterzug der damaligen castilischen Kunstpoesie und deren Lyrismus stark mit Doctrinärismus verbunden, so dass, wie wir aus den Worten des Marques de Santillana ersehen, der „gelehrte Dichter" *poeta*, noch über den höfischen Trovador gestellt wurde.

Schon aus dieser genetischen Entwickelung, aus dieser Nachweisung ihrer Elemente ist es nicht schwer, zu entnehmen,

---

Achtung: „*al qual yo non llamaria decidor ó trovador, mas poeta; cómo sea cierto que si alguno en estas partes del Occaso meresció premio de aquella triunphal é láurea guirlanda, loando á todos los otros, este fué.*" — Dass zuerst durch ihn das italienische Element und die Dante'sche Allegorie in die castilische Kunstpoesie eingeführt worden sei, hat Amador de los Rios (*l. c. p. CXVI.*) sehr wahrscheinlich gemacht.

[1] S. im *Cancionero de Baena*, *p.* 243, das *Desir de Miçer Françisco á las syete virtudes*, eine Vision, wo der Dichter sich in einen Zaubergarten versetzt sieht, und dem von so vielem Reiz geblendeten sich plötzlich ein Mann als Führer anbietet:

Era en vista benigno é suave,
E en color era la su vestidura
Çenisa ó tierra que seca se cave;
Barva é cabello alvo syn mesura:
Traya un libro de poca escriptura
Escripto todo con oro muy fino,
E començava: En medio del camino,
E del laurel corona é çentura.

Und am Schluss:

E fallé en mis manos á Dante abierto
En el capítulo que la Virgen salva.

Dante hatte ihm nämlich die sieben Haupttugenden gezeigt und erklärt, die als sieben Sterne erschienen, deren Strahlen ebensoviele davon ausgehende untergeordnete Tugenden bedeuteten. — Zugleich ersieht man aus dieser Probe, dass hier schon ein bestimmtes Streben sich kundgiebt, auch die italienischen Hendekasyllaben nachzubilden.

wie die castilische Kunstpoesie jener Zeit sich gestalten, welche mit verwandten Erscheinungen gemeinsame, welche ihr eigenthümliche charakteristische Züge sie bekommen musste.

Vor allem musste das Streben nach kunstmässig-formeller Entwickelung sie kennzeichnen, jedoch mit der Neigung, hiebei möglichst die nationalen Formen den Anforderungen des Kunstprincips und den fremden Mustern anzupassen[1]. Daher sehen wir sie bei allem Festhalten der organisch-volksthümlichen Rhythmen diese zum fester geregelten, kunstmässig abgerundeten Strophenbau und Reimsystem ausbilden und zum lyrischen Ausdruck geschickter machen; aber doch neben den schulgerechten, nach allen Normen der *Leys d'amors* construierten Coplas, neben so vielen von daher überkommenen Reimkünsteleien so einfache, fast volksmässige Formen zulassen, wie die (altspanische) *Cancion*, die *Serranilla* und das *Villancico*. Selbst für die doctrinären und allegorischen Gedichte (*Decires*) blieben die nationalen *Coplas de arte mayor* noch immer vorherrschend.

Dann musste die Wahl der Stoffe und der dadurch bestimmten Dichtungsgattungen theils von den Vorbildern, theils von den geselligen Verhältnissen, Aufgaben und Zwecken abhängen. Daher finden wir in dem mehr Lyrischen als Hauptgattungen das religiöse Lied, das Minnelied, das Lob-, Klage- und Rügelied, das Schimpflied; in dem mehr Doctrinären ausser dem allgemein moralisierenden und paränetischen das Streitgedicht, das Spruchgedicht, das allegorische Gedicht und die Vision. Alle diese Gedichte sind aber Gelegenheitsgedichte im strengsten Sinne; in allen herrscht der Subjectivismus, die Dichter wollen nur sich, ihre Kunst und ihr Wissen zeigen; die typisch-conventionelle oder scholastische Auffassungs- und Ausdrucksweise aber nivelliert die Individuali-

[1] Welches Gewicht die Dichter selbst auf diese technisch-formellen Fertigkeiten legten, kann man aus vielen Stellen des *Cancionero de Baena* ersehen; besonders Juan Alfonso de Baena und Villasandino nehmen jede Gelegenheit wahr, ihre eigene Kunstfertigkeit geltend zu machen und den Mangel daran an Anderen zu rügen. So sagt der erstere schon in dem Prologe zu seiner Sammlung, wo er die *gaya ciencia* als die höchste Kunst preist, und sie als eine besondere Gnade Gottes für die damit Betheilten darstellt: „*que byen é sabya é sotyl é derechamente la saben fazer é ordenar é componer é limar é escandir é medir por sus piés é pausas, é por sus consonantes é sylabas é acentos etc.* . . . . .

tät bis zur Monotonie und unter der normalen Maske dieses forcierten Idealismus birgt sich eine Wirklichkeit, die meist in grellstem Widerspruche damit steht, so dass diese Dichtung wohl ein Moden- und insofern auch ein Zeitbild ist, aber kein Lebensbild, kein Bild von den realen Zuständen und Charakteren jener Zeit giebt.

Das religiöse Lied wurde von den ältesten Dichtern der galicischen Schule, wie Pedro Velez de Guevara, Villasandino, Manuel de Lando, noch mit mehr Einfachheit und naiver Frömmigkeit gesungen, im Stile der alten Kirchenlieder; aber die späteren aus der valencianischen Schule, wie Taller (Tallante), haben schon ganz den trockenen und doch dabei gekünstelten Stil der *Gaya ciencia* angenommen; übrigens sind die religiösen Lieder der Mehrzahl nach Marien-Lieder, welche Dienstlieder (*Sirventas*) zu Ehren der Jungfrau es Sitte der späteren Troubadours und der *Puys de rhétorique* war abzusingen.

Das Minnelied, die bei weitem vorherrschende Gattung, hat auch am meisten den Charakter der conventionellen Hofpoesie; es war weniger Ausdruck des wirklichen Gefühls, als der zur Mode gewordenen Galanterie, und eine Dame zum Gegenstande seiner Verehrung zu wählen und zu besingen war ein unerlässliches Erforderniss für einen höfischen Dichter, wie ihn Alfonso de Baena in seinem Prologo ganz gut kennzeichnet: „*omme .... que aya cursado cortes de Reyes é con grandes señores .... que sea noble fidalgo é cortés é mesurado é gentil, é graçioso é polido é donoso é que tenga miel é açucar, é sal é ayre é donayre en su rrasonar, é otrosy que sea amador, é que siempre se preçie é se finja de ser enamorado; porque es opynion de muchos sabyos, que todo omme que sea enamorado, conviene á saber, que ame á quien deve é como deve é donde deve, afirman é disen quel tal de todas buenas dotrinas es dotado*[1]. Daher nahmen Geistliche

[1] Mit welcher, nach unserem Gefühle sehr anstössigen Ueberschwänklichkeit sich diese Galanterie auszudrücken keinen Anstand nahm, beweisen z. B. folgende Verse des berühmten Connetabel Alvaro de Luna an seine Dame (von Pidal, *l. c. p. LXV.* aus einem handschriftlichen Cancionero mitgetheilt):

Si Dios nuestro Salvador
Hobiera tomar amiga,
Fuera mi competidor.

von Ansehen, wie der Doctor der Gottesgelahrtheit Fray Diego de Valencia, keinen Anstand, an diesem Minne-Spiel sich zu betheiligen; daher sind viele dieser Lieder, z. B. von Villasandino, Alfonso de Baena, im Namen ihrer Herren und Gönner an deren Damen gerichtete, bestellte Gedichte, und so antwortet z. B. im Namen der Maitresse (*manceba*) des Grafen von Niebla, Isabel Gonzalez, ein Mönch (*un frayle*). Allerdings hat manchmal noch die wahre Leidenschaft und im Stile der älteren Troubadours sich ausgesprochen, wie in den Liedern des Pero Gonzalez de Mendoza, Macías „des Verliebten" (*el enamorado*), des Arcediano de Toro und anderer, der älteren galicischen Schule Angehörender.

Sowohl durch die Natur der höfischen Verhältnisse überhaupt, als insbesondere durch das Vorbild des altprovenzalischen *Sirventes* begünstiget, musste sich das Lob-, Klage- und Rügelied in bedeutender Fülle entwickeln. Die Loblieder auf den König Johann II., seine Mutter Doña Catalina, seinen Ohm Fernando él de Antequera, seinen Günstling Alvaro de Luna u. s. w., sind zahlreich[1]; der Tod seines Vaters Heinrich III. wurde von mehreren Trovadores in Klageliedern gefeiert, und wenn die Rügelieder auch viel zahmer sind als die altprovenzalischen, so fehlt es doch auch daran nicht und sie sind nicht bloss gegen die allgemeine menschliche Verderbtheit gerichtet, wie die von Gonzalo Martinez de Medina, Pero Gonzalez de Useda, sondern auch gegen die concreten Zustände in Staat und Kirche mit aller Schärfe politischer Satyre, wie das „*Decir que fué fecho sobre la justiçia é pleytos*" *etc.* des Juan Martinez de Burgos (im *Canc. de Baena*, Nr. 340; dort anonym, aber in dem von dessen Sohne handschriftlich hinterlassenen *Cancionero* ihm zugeschrieben); — und ganz besonders das merkwürdige „*Decir de Ruy Paes á la Rreyna doña Catalina* (ebenda Nr. 297), worin er der Mutter

---

[1] Auch an bestellten und bezahlten Lobliedern fehlt es nicht, wie die von Villasandino alljährlich zum Lobe der Stadt Sevilla gedichteten, wofür er einen Lohn von „*cien doblas*" erhielt; doch liess er diese Lieder durch Juglares vortragen (*cantar con juglares*): das einzige hier vorkommende Beispiel, dass, nach Art der alten Troubadours, Spielleute von Profession zum Vortrage verwendet wurden, wohl eben des Lohnes wegen, während das den Liedern häufig beigesetzte: *asonado*, d. i. in Musik gesetzt, keinen Zweifel lässt, dass sie wirklich abgesungen wurden und wohl von den Dichtern selbst.

des minderjährigen Königs geradezu sagt, dass die Männer, welche mit ihr die Regentschaft führen, nichts taugen und der Ruin des Reiches die Folge davon sein müsse. Dass es unter Höflingen nicht an *médisance*, unter dem *vatum irritabile genus* nicht an Neid und persönlichen Reibungen fehlte, ist vorauszusetzen, und daher ist die Rubrik des Schimpfliedes nicht die am wenigsten bedachte. Es ist aber eben so natürlich, dass es in dieser Gattung, die das Enthüllen von persönlichen Gebrechen, das Geisseln der gemeinen Wirklichkeit zur Zielscheibe ihres rachsüchtigen Spottes und boshaften Ergötzens macht und nur bei sehr weit vorgeschrittener Cultur nicht zum Pasquill und zur Zotte herabsinkt, sich die Derbheit und Rohheit jener Zeit im grellsten Contraste zu jenem conventionellen Idealismus zeigt. So begnügen sich die Dichter nicht, eben nicht mit attischem Salze einander zu reiben, sie nehmen gemeine Lustigmacher und Courtisanen zur Zielscheibe ihres Spottes [1].

Unter den Gedichten der mehr doctrinären Gattung musste das ebenfalls noch aus der älteren Troubadourspoesie überkommene Streitgedicht dem Geschmacke jener Zeit um so mehr zusagen, als in ihr zu dem Bedürfnisse nach galanter Conversation noch die Neigung zur scholastischen Dialektik und zur dogmatisch-spitzfindigen Discussion hinzugekommen und überhaupt

---

[1] So hat Villasandino — freilich trotz seiner Berühmtheit als einer der grössten Verskünstler eine der gemeinsten Naturen — nicht nur auf die nicht kunstgerecht geschulten Trovadores überhaupt, auf mehrere seiner Rivalen, ja auf seine gefallenen Gönner, wie auf den Connetabel Ruy Lopez d'Avalos und den Cardinal von Spanien Don Pedro de Frias, Spottgedichte gemacht, sondern sich nicht entblödet, einen armen alten Juden, den er selbst: „*el mas donoso loco que ovo en el mundo*" nennt, zum Gegenstande mehrerer Schimpflieder (*l. c.* No. 140—142) zu machen, und in einem Decir das mit Recht: *á manera de disfamacion* überschrieben ist, und das er noch dazu nur im Auftrage eines Ritters gegen eine spröde Schöne gemacht hat (*l. c.* No. 104), bis zur gemeinsten Zotte herabzusinken. Aber auch der Franciskaner und Doctor der Gottesgelahrtheit Fray Diego de Valencia hat es nicht unter seiner Würde gehalten, in ein paar sehr frivolen Schimpfliedern seine für einen Mann Gottes eben nicht sehr ziemliche Vertrautheit mit den verschiedenen Arten von Courtisanen zu zeigen (*l. c.* No. 499 und 500; — er theilt sie ein in: ***mundaria***, ***focaria***, ***andariega***, ***comunal***, ***costumera***, und tritt als ironischer Vertheidiger der Courtisane Cortabota auf, die sich wohl zu dem *genus*, aber nicht zu der zuletzt erwähnten *species* bekennen wolle).

die Verstandesthätigkeit weit über die Erfindungskraft vorherrschend geworden war. Daher ist eine der hier am häufigsten vorkommenden Dichtungsgattungen die der: *Preguntas y respuestas*, *Procesos y requestas*, einer entarteten Nachahmung der *Tensôs* und *Partimens* der Troubadours. Aber diese Streitgedichte, die eine Hauptwürze dieser poetischen Gesellschaft ausmachten, oft mit der ausdrücklichen Angabe, dass sie nur zur Kurzweil des Königs oder eines grossen Herrn gemacht worden, haben hier selten mehr den Charakter eines bloss geistreich tändelnden Spiels mit Fragen der erotischen Casuistik; sie arten gewöhnlich aus entweder in persönliche Invectiven (nur eine andere Form der Schimpfgedichte), womit sich die Dichter, ohne die Frage selbst weiter zu fördern, gegenseitig herabsetzen und zum Gegenstand der Kurzweil machen, so lange bis einem die gegebenen Reime ausgehen und er nur darum als Besiegter das Feld räumen muss; oder in schwerfällige Doctordisputationen und breite pedantische Abhandlungen über die subtilsten theologischen Fragen der Ascetik, Dogmatik und Mystik, die nicht selten eine scandalöse Wendung nehmen, wie z. B. ob Gott Vater nicht eine Sünde begangen, seinen Sohn Jesus im Ehebruch zu erzeugen (*l. c.* No. 485)? Auch waren diese Gedichte nicht mehr zum Absingen, sondern zum Sagen und Lesen (*Decires*) bestimmt[1].

---

[1] Merkwürdig ist in diesen Streitgedichten die von den Provenzalen beibehaltene und nur noch pedantischer ausgebildete Sitte, Preisrichter (*Jueces*) zu ernennen und ihre Aussprüche (*Sentencias*) anzuführen (z. B. *l. c.* No. 111, 236, 259, 358—363, 377, 380, 412, 421; auch Streitgedichte mit der Terminologie vom Schachspiele, wie Xaque No. 388, Mate No. 389). — Allerdings war es Manchen nicht blos um ein poetisches Spiel zu thun, sondern sie warfen Fragen aus wirklichem Wissensdrang ja als eine Angelegentheit des Herzens und Gewissens auf, wie z. B. der Comendador Ferrant Sanchez Calavera über Prädestination und Freiheit des Willens (*la muy alta é trasçedente quistion de preçitos é predestinados*, wie Alfonso de Baena diese Frage nennt) und es bedurfte nicht weniger als der Antworten von sieben Trovadores: Pero Lopez de Ayala, Fray Diego de Valencia, Fray Alonso de Medina, Micer Francisco Imperial, Maestro Mahomat-el-Xartosse (er heisst *el moro . . . . fisico del almirante D. Diego Furtado de Mendoza*), Garcia Alvarez de Alarcon, und Ferrant Manuel de Lando, um ihn zu beruhigen. So zeigt sich mitten im poetischen Spiele, in der höfischen Conversation schon der Geist des Zweifels und der Protestation und man fühlt, wenn auch erst in leisem Wehen, die Vorboten der Stürme des folgenden Jahrhunderts! — Fray Diego hat daher nicht umsonst dem grübelnden Comendador zugerufen:

Die Gattung der Spruchgedichte, die entweder aus Sprichwörtern bestehen, oder zu solchen eine Art von Glosse bilden (*muy buenos proverbios como trebejos*) ist fast nur von Gomes Peres Patiño im *Canc. de Baena* (s. No. 351—353) vertreten; aber aus anderen handschriftlichen *Cancioneros* theilen die Herausgeber des ersteren auch zwei Gedichte der Art von Villasandino mit (*l. c. p.* 642—644), die keinen Zweifel lassen, dass diess wirklich eine besondere Gattung, nach festen Regeln construiert, ist. — Noch findet sich als vereinzeltes Beispiel ein Räthselgedicht von Frey Lope del Monte im *Canc. de Baeña* (No. 345). Auch von der später unter dem Namen der *Disparates trobados* (absichtlich sinnlose Reimspiele, *Coq-à-l'âne*) bekannt gewordenen Parodie des Räthsels finden sich hier schon Beispiele (No. 99, 106).

Wenn wir auch die Formen der Vision (seit Gonzalo de Berceo) und der Allegorie (seit dem Erzpriester von Hita) schon früher angewandt gesehen haben, so wurden sie doch jetzt nach Dante's Vorbild und, vorzüglich durch Francisco Imperial's Vermittelung, bestimmter ausgeprägt und mehr verbreitet. So finden sich, ausser denen von Imperial, im *Canc. de Baena* Visionen von Pero Velez de Guevara (No. 319), von Pero Gonzalez de Useda (No. 342) u. A.; die Allegorie aber nahm auch hier gern die über das ganze spätere Mittelalter verbreitete Form der Disputation oder des Processes zwischen allegorischen Personen an, wie sie in der früheren Zeit sich oft in die des Kampfes oder Streites (*Bataille*) gekleidet hatte, in der wir sie eben bei Juan Ruiz und in dem noch älteren Gedichte von dem „Streite der Seele und des Körpers" schon getroffen; so finden sich z. B. im *Canc. de Baena* von Ruy Paez de Ribera die allegorischen Processe (*á manera de proçeso*) zwischen der *Sobervia* und *Mesura* (No. 288), und zwischen „*Dolençia é la Vejes é el Destierro é la Provesa*" (Nr. 290), worin die letztere (die Armuth) als Siegerin, d. i. die mächtigste Feindin des Menschen hervorgeht. Diese Vorliebe für die Allegorie, die in der zweiten

---

Por tal fundamento en esto me fundo
Que vos alongués de la theologia,
Ca es muy mas fonda que la poetria
E caos es su nombre é lago profundo.

Hälfte des 15. Jahrhunderts noch mehr zunahm, hat schon den Fray Diego de Valencia (*l. c.* No. 227) zu folgender Rüge veranlasst:

En son de figura dezir lo que es
Es una espeçie de fylosofia,
E d'esta manera fablaron las leyes[1]
E todos los poetas en su poetria:
En tal casso creçen é nasçen oy dia
Contiendas, rroydos é daño muy farto,
Disiendo alguno: „Yo so el que departo,“
E otro ninguno dezir non sabria.

Haben wir gesehen, wie sich die castilische Kunstpoesie dieser Zeit aus den nachgewiesenen Elementen in Form und Stoff gestalten musste, so ist es kaum noch nöthig, in Bezug auf ihre Schöpfer (*Trovadores*), die Dichter selbst die Bemerkung zu wiederholen, dass sie, wenn nicht den höchsten, so doch jedesfalls hoffähigen Kreisen, wenigstens zur Zeit Johann's II. angehören mussten. So sagt Alfonso de Baena gleich in dem seinem Prologe vorgesetzten Monitum, dass in seiner Sammlung nur Werke von höfisch gebildeten und kunstgerecht geschulten Dichtern sich aufgenommen finden, von: „*frailes é religiosos, maestros en theologia, é cavalleros, é otras muchas é diversas personas sotiles, que fuéron ó son muy grandes desidores é omes muy discretos é bien entendidos en la dicha graçiosa arte*“; und in der oben angezogenen Stelle seines Prologes erwähnt er unter den zu einem Trovador erforderlichen Eigenschaften ausdrücklich, dass er ein fleissiger Besucher der Höfe der Könige und Grossen und ein Edelmann (*noble fydalgo*) sei. Scheinen gleich er selbst und sein Bruder Francisco de Baena (beide jüdischer Abkunft), der erwähnte maurische Arzt Maestro Mahomat, und einige wenige Andere davon eine Ausnahme zu machen, so sind sie doch alle Hofdienstleute gewesen, haben durch ihre Talente Zutritt zur höfischen Gesellschaft erlangt und, gleich jenen von niederem Adel (*infanzones, escuderos*) als bestellte Hofdichter fungiert[2].

---

[1] Wahrscheinlich sind die *Leys d'amors* gemeint.

[2] Allerdings waren diese niedriger gestellten Hofdichter zu den höheren Kreisen nur zugelassen, um zur Unterhaltung beizutragen, dichteten auch im Auftrag und selbst im Namen ihrer Herrn und Gönner, und trugen keine

Es ist aber für die Entwickelungsgeschichte der castilischen Kunstlyrik nicht unwichtig zu constatieren, dass zu jener Zeit noch keine eigentlich plebejischen Elemente in den Kreis ihrer Schöpfer Aufnahme gefunden hatten, dass die damalige Gesellschaft derselben eine eigentlich höfische, exclusive, sich von dem nicht Hof- und kunstmässigen scharf abtrennende war.

Daher muss man meines Erachtens einen bisher nicht gehörig berücksichtigten Unterschied machen: zwischen den noch eigentlich höfischen Liederbüchern, *Cancioneros*, und den wohl auch diesen Namen führenden, aber charakteristisch davon verschiedenen Mischsammlungen (die sich allerdings sehr bezeichnend selbst schon „*general*“ nennen). Die ersteren — im Unterschiede von gesammelten Gedichten eines Einzelnen, die auch manchmal den Titel: *Cancionero* führen, und von Mischsammlungen von Kunstgedichten aus verschiedenen Orten und Zeiten, oder von Dichtern, die in gar keiner Verbindung mit einander standen — enthalten die Producte einer geschlossenen poetischen Gesellschaft an einem bestimmten Hofe, die einen gemeinsamen conversationellen Charakter tragen, sich gegenseitig ergänzen, ja, aus ihrer Umgebung herausgerissen, oft unverständlich werden, hingegen in ihrer Ganzheit ein vollständiges abgerundetes Bild nicht nur von der Dichtkunst, sondern auch von dem geselligen Leben und Treiben dieses Kreises überhaupt geben.

Ein solches eigentlich höfisches Liederbuch ist aber der sogenannte *Cancionero de Baena*, den man richtiger: *Cancionero de la sociedad poética en la corte del Rey D. Juan II. de Castilla* nennen sollte [1]; denn er enthält die Pro-

---

Scheu, diese Abhängigkeit zu bekennen, aber auch allen möglichen Nutzen davon zu ziehen, wie denn viele Gedichte von Villasandino, Alfonso de Baena u. A. nichts als gereimte Bettelbriefe sind, und der erstere selbst bekennt: „*Labro por pan é por vino!*“

[1] Er wird auch manchmal unter dem Titel: *Cancionero de Villasandino* angeführt, weil dessen Gedichte den ersten und grössten Platz darin einnehmen. — Wie sehr er aber den Charakter eines eigentlich höfischen Liederbuchs an sich trägt, hat sich auch Pidal aufgedrängt, der im Gegensatz zu der Mischsammlung des Castillo, dem bekannten *Cancionero general*, treffend

ducte dieser abgeschlossenen höfischen Gesellschaft, und ist, wie dessen Sammler ausdrücklich angiebt, zur Unterhaltung des Königs, seiner Familie und seines Hofes niedergeschrieben worden[1]. Eben von diesem Aufzeichner, Alfonso de Baena[2], trägt dieses Liederbuch seinen Namen.

Es enthält allerdings auch Lieder von älteren Trovadores aus den Zeiten Heinrich's II., Johann's I. und Heinrich's III.; aber theils lebten sie noch zur Zeit Johann's II. (wie z. B. Villasandino, der von Johann I. zum Ritter geschlagen worden war), theils lebten ihre Werke noch fort im Munde dieses Hofkreises und gehörten daher mit zur Unterhaltung desselben. Zu diesen älteren Dichtern sind zu zählen, ausser dem viel erwähnten Villasandino, Pero Ferrus, der älteste von allen (lebte noch zur Zeit Heinrich's II., vielleicht sogar noch unter Peter

---

von dem das Baena sagt (*l. c. p. LXXIX.*): „*Tiene un cierto caracter de actualidad y de localidad de que carece completamente él de Castillo.*"

[1] . . . . *el qual dicho libro . . . . fiso é ordenó é conpuso é acopiló el judino Johan Alfon de Baena, escrivano é servidor del muy alto é muy noble Rey de Castilla Don Johan nostro señor, con muy grandes afanes é trabajos, é con mucha diligençia é afection é grand deseo de agradar é conplaser, é alegrar é servir á la su grand Realesa é muy alta Señoria. . . . . E assi mesmo se agraderá la Realesa é grand Señoria de la . . . . Reyna de Castilla Doña María . . . . é dueñas é donsellas de su casa etc.*

[2] Juan Alfonso de Baena war nicht Geheim-, sondern Rentschreiber im Hofstaate Königs Johann II. von Castilien, wie aus folgender Stelle einer an ihn gerichteten *Respuesta* des Ferrant Manuel de Lando (No. 374) hervorgeht, wo er von ihm sagt:

Con escryvanias é tinta bien pryeta
Sumando las rrentas del año presente.

Er war wahrscheinlich zu Baena in dem Königreich Córdoba als Jude geboren, aber unbezweifelt getauft; wie aus einer anderen an ihn gerichteten *Respuesta* desselben Dichters (No. 370) sich ergiebt, wo er von ihm sagt:

Al noble esmerado, ardit é constante
Bañado de agua del santo bautismo.

Er hat die Sammlung wohl kurz vor dem Todte des Königs Johann II. 1454 vollendet, da er noch ein Gedicht darin aufnahm, auf den Tod des im J. 1453 gestorbenen Ruy Diaz de Mendoza, Mayordomo des Königs (No. 530); jedoch jedesfalls vor 1445 schon begonnen, da in diesem Jahre die Königin Doña Maria, die erste Gemahlin Johann's II., starb, deren er in der Dedication, wie oben angeführt, noch gedacht hatte. Sein Bruder Francisco war Secretär (*escribano*) des Adelantado Diego de Ribera.

dem Grausamen; von ihm ist ein Klagelied auf den Tod Heinrich's II., der im Jahre 1379 starb, hier aufgenommen, Nr. 124), Pero Gonzalez de Mendoza, der Grossvater des Marques de Santillana (der in Romanzen und in dem Drama Lope de Vega's: *El caballo vos han muerto*, gefeierte Held, da er durch seine Grossmuth in der Schlacht von Aljubarrota, 1385 dem Könige Johann I. durch Ueberlassung seines Pferdes das Leben rettete, aber das seine dadurch einbüsste), Pero Velez de Guevara, der Oheim des Marques (st. um 1420, nicht zu verwechseln mit dem Cárlos de Guivara des *Cancionero general*, s. *Amador de los Rios*, *Obras del Marques de Santillana*, *p.* 641—643), der berühmte Chronist Pero Lopez de Ayala, der nicht minder berühmte „Verliebte“ Macías, der Erzpriester von Toro (blühte um 1379—1390, vgl. Amador de los Rios, *l. c. p.* 640—641), und Garcí Ferrandes de Jerena[1]. Alle

[1] Da das Leben dieses Trovador selbst nach den spärlichen Notizen die seine in dem Cancionero de Baena aufgenommenen Gedichte, die einzige Quelle, darüber mittheilen, als ein sehr abenteuerliches und charakteristisches erscheint, so will ich es auch hier erzählen. Schon nach der Ueberschrift: „*Aqui comiençan las cantigas y desires que fiso é ordenó en su tiempo Garçi Ferrandez de Jerena etc.* lässt sich schliessen, dass er zu Alfonso's de Baena Zeit nicht mehr gelebt habe. Es geht gleich aus dem ersten Gedichte, No. 555, hervor, dass er Ursache gehabt habe, die Gunst des Königs zu beklagen, die er mehr den Reizen seines Weibes zu verdanken hatte; dieser König muss aber Johann I. von Castilien gewesen sein, da das darauffolgende Gedicht nach der Schlacht von Aljubarrota gemacht ist, und er in dem für diesen König so unglücklichen Ausgang derselben nur neue Ursache fand, auch den seiner Heirath zu beklagen; denn das Weib, mit dem er sich vermählt hatte, wohl in der Hoffnung, dass sie ihm eine reiche Ausstattung vom Könige zubringe, war eine getaufte Maurin, eine Jongleuse (*juglara que avia sido mora*, *pensando que ella tenia mucho tesoro, . . . pedióla por muger al rey é diógela*); die Entschädigung für eine so unehrenvolle Verbindung, die erwarteten Schätze aber liessen sich dann nicht finden; daher lässt er die Nachtigall, der er seine Leiden klagt, antworten (No. 558):

Mas me valdria morrer
Que vevir mal deshonrado.

Um seine Schande zu verbergen, verlässt er den Hof und flüchtet sich in eine Einsiedelei bei Jerena (*en una hermita cabo Jerena*, ein Ort vier Meilen von Sevilla). Dort thut er Busse und ruft in reuigen Klagen Gottes und der heiligen Jungfrau Hilfe an (No. 559—564). Endlich entschliesst er sich zur Selbsthilfe; giebt vor, nach Jerusalem zu pilgern, schifft sich aber mit seinem

diese älteren Trovadores dichteten theils ausschliesslich noch in galicischer Mundart, theils in dieser neben der castilischen. Sie klagen aber auch schon über den Verfall des ritterlichen Minnesangs[1].

Die jüngeren, eigentlich der Zeit und dem Hofe Johann's II. Angehörigen, theilen sich in zwei Hauptgruppen, nämlich die der der alten galicischen sich zunächst anschliessenden Sevillaner

---

Weibe nach Málaga ein (No. 564); geht dann mit Weib und Kindern (*con su muger é con sus fijos*) nach Granada und — wird Moslim (*se tornó moro é rrenegó la fé de Jesu Christo é dix mucho mal della*). Bewährt auch sogleich die Aenderung seines Glaubens, nicht aber die seiner ehrlosen Gesinnung, indem er die Schwester seiner Frau zu seinem Kebsweibe macht, und findet darin noch einen Trost für sein Missgeschick, der ihn sogar zu einem Liede (No. 565) begeistert, das er also schliesst:

Los enamorados
Non me querrán ver
Por el mi pecado:
Pues, amor, de grado
Dáme alegrya.

Diese Niederträchtigkeit hält ihm der selbst nicht sehr ideal gesinnte Villasandino in seiner derben Weise vor (No. 107). Nach dreizehnjährigem ziellosen Herumirren kehrte er endlich arm, und mit vielen Kindern belastet nach Castilien zurück, und daher wohl wieder zu seinem alten Glauben, und beschloss sein Leben wahrscheinlich im Elende. — Auch der Marqnes de Santillana nennt ihn unter den Dichtern, die noch vor der Zeit Heinrich's III. lebten. Seine Gedichte zeugen, trotz dieser niedrigen Gesinnung, von nicht gewöhnlicher Begabung; sie tragen das Gepräge des Erlebten, einer leidenschaftlich erregten Natur die sich poetisch auszusprechen gedrängt fühlte, und auch des poetischen Ausdrucks vollkommen mächtig war.

[1] So sagt schon Villasandino (No. 147):

Ca en otro tempo os anteçesores
Pagaransse muyto dos que ben amaran,
E los mas genties que se deleytavan,
Fazendo cantares á seus señores.

Dazu ist zu bemerken, dass in den alten galicischen Liedern die Damen, Herrinnen mit *señor*, *señores* angeredet wurden.

Und Ferrant Sanchez Calavera sagt von seiner Zeit (No. 535):

No es tiempo de trobadores.

Wie lange sich übrigens der galicische ritterliche Minnesang erhielt, sehen wir an einer Cancion des Marques de Santillana (*Obras*, p. 443) die sogar noch in galicischer Mundart abgefasst ist.

Schule, wozu alle Dichter aus dem Süd-Westen Spaniens gehörten, wie Ferrant Manuel de Lando, Frey Pedro de Colunga, Predigermönch, die Brüder Juan Alfonso und Francisco de Baena, Frey Lope del Monte, Franciscaner, die Brüder Diego und Gonzalo Martinez de Medina, der erstere, sowie Alfonso Vidal, Schöppe in Sevilla (*Jurado de Sevilla*), Frey Alfonso de la Monia, Inquisitor und Predigermönch, Ruy Paez de Ribera, ein sehr gelehrter Mann (*ome muy sabio*, von dem sich auch ein halb castilisches, halb lateinisches Gedicht findet, No. 294). Man kann auch noch den Micer Francisco Imperial zu den Sevillanern rechnen, der, obgleich ein Genuese von Geburt, sich zu Anfang des 15. Jahrhunderts zu Sevilla niedergelassen hatte.

Die zweite Hauptgruppe bildet die Valencianer Schule, auf deren Entwickelung die lemosinische und die spätere zünftige Troubadourspoesie zunächst eingewirkt hatte, und mittelst deren die *Gaya ciencia* und das gelehrte Dichten über den ganzen Kreis dieser jüngeren Trovadores herrschend geworden war; zu ihr gehörten die Valencianer, Aragonesen, Leonesen und Castilier. Eines ihrer Häupter ist der Leonese Fray Diego de Valencia (von Valencia de Don Juan in Leon), Franciscaner, Doctor der Theologie und hoch gelehrt in den Rechts- und Naturwissenschaften (*Maestro en teologia*, *grant letrado*, *fisico*, *astrologo é mecanico*); ferner sind die nennenswerthesten dieser Gruppe: Pero Gonzalez de Useda, Sohn des Ritters Gonzalo Sanchez de Useda von Córdoba, ein in allen Wissenschaften sehr gelehrter Mann, besonders in der Dialektik des Raimundus Lullius (*Muy sabio é entendido en todas sçiençias espeçialmente en el artefiçio é libros de maestro Rremon.* Er lebte wohl zu Alfonso's de Baena Zeiten nicht mehr; denn er sagt von seinen Gedichten: *que en su tiempo fizo*), Gomez Perez Patiño, ein Dienstmann des Bischofs von Burgos, guter Grammatiker, Logiker, Philosoph, Theolog und Mechaniker; Ferrant Sanchez de Calavera (auch Calvera und Talavera genannt; muss vor 1443 gestorben sein), Comthur des Ordens von Calatrava zu Villarubia, Alfonso de Medina, Baccalaureus der Theologie und Hieronymit im Kloster unserer lieben Frau von Guadalupe, dann Prior von Montamarta und Gründer des Convents von San Juan de Ortega (st. 1453), endlich die durch grössere selbstständige

Gedichte noch mehr berühmt gewordenen Fernan Perez de Guzman und Juan de Mena [1].

Durch diese Schüler der *Gaya ciencia*, durch diese gelehrten Theologen und Scholastiker wurde, im Einklange mit dem Doctrinärismus jener Zeit, der freie ritterliche Minnegesang der älteren galicischen Hofdichter immer mehr verdrängt, immer mehr auf dialektische Spitzfindigkeit, Spielen mit Antithesen, pedantische Gelehrsamkeit, ja auf absichtliche Dunkelheit [2], vor allem aber auf die technische Fertigkeit, die Künstlichkeit der Formen das Hauptgewicht gelegt, die in spielende Verkünstelung ausarten musste, weil eben die Form nicht bloss als äquivalenter Ausdruck des Gefühls oder Gedankens eine bedingt nothwendige, sondern bei innerer Hohlheit eine ganz willkürliche geworden war und ein absoluter Werth ihr beigelegt wurde [3].

---

[1] Vgl. den mit Kenntniss und Geschmack geschriebenen Aufsatz des gelehrten Diplomaten Leopoldo Agusto de Cueto über den Cancionero de Baena in der *Revue des deux mondes, XXIII. année*, 1853. 2. *Série, Tom. II, p.* 726—765. — Die Madrider Ausgabe ist bis jetzt die einzige erschienene, da die von Prof. Francisque Michel angekündete (bei Brockhaus) wohl kaum ausgegeben werden dürfte. Die der Madrider Ausgabe beigefügten Anmerkungen geben auch biographische Notizen über die Trovadores. — Die Geschicke der Handschrift sind bekannt. — Sie enthält Gedichte von 55 genannten, ohne dass ein Princip oder System der Anordnung zu erkennen wäre, ausser dass sie die Gedichte der Berühmtesten an die Spitze stellt, und unter der Rubrik der Tonangebenden auch die mit ihnen durch Streitgedichte oder auf andere Weise in poetische Conversation gekommenen einreiht. Sie giebt — um mich ganz modern auszudrücken — eben das Bild eines damaligen poetischen oder literarischen Salons, in dem sich die Conversierenden um die „Löwen" desselben gruppieren.

[2] S. z. B. No. 132, 133, 134 (*á manera de aderin nea escura*); — No. 292, 336, 337 (*á manera de metaforas escuras*); — No. 332 (*por manera de pregunta escura*); — No. 351 (*un desir . . . que se muy sotil é escuro*); — No. 547 (*Pregunta oscura é sotil*). Uebrigens ist die „dunkle Rede" (*Trobar clus*) ein aus der alten Troubadourspoesie noch herstammender Zug (vgl. Diez, die Poesie der Troubadours. S. 71—73).

[3] Die schon oben angeführte *Respuesta de Alfonso Alvarez (de Villasandino) contra Ferrant Manuel* (No. 255) enthält ein ganzes Register dieser Vers- und Reimkünsteleien (vgl. dazu die Anmerkungen der Herausgeber, *p.* 672). So heisst es in No. 257:

Mesclad artes entricadas
De pies medyos é perdidos.

Fast gleichzeitig mit diesem Dichterhofe Johann's II. von Castilien bildeten sich bekanntlich ähnliche poetische Gesellschaften an den Höfen der Könige Ferdinand I. von Aragon und dessen Sohnes Alfons V. von Aragon (I. von Neapel), und auch von diesen haben sich, freilich bis jetzt nur handschriftlich, eigentlich höfische Liederbücher erhalten. Als ein solches ist nämlich der catalanische *Cançoner d'amor* in der Handschrift No. 7699 der k. Bibliothek zu Paris zu betrachten, der mit dem des Alfonso de Baena in Geist, Ton, Dichtungsformen und Reimweisen offenbar denselben Ursprung und gemeinsamen Charakter verräth. Nur zeigt sich darin, da alle Gedichte in catalanischer Mundart abgefasst sind, der Einfluss der lemosinischen Kunstpoesie natürlich noch viel reiner und stärker als in dem castilischen Liederbuche, von dem sich das catalanische wesentlich dadurch unterscheidet, dass die dort herrschenden

---

E consonantes partydos
Con sotilesas juntadas.

Und in dem erwähnten *Decir que fué fecho sobre la justiçia é pleytos etc.* von Juan Martinez de Burgos (No. 340) kommt folgende an die Trovadores gerichtete Strophe vor, worin er sie ermahnt, sich auf ihre Künsteleien nicht allzu viel einzubilden:

Digo en primero á los que trobaron
E desta linda arte se dizen maestros,
Sy discor, deslay en dezir conpuestos
Con masobre llano en uno fablaron,
E macho é fenbra de sy acordaron
Todos en uno con el dexa prende,
¿Aquesta tal arte qué nonbre conprende
E de qué natura ellos la nonbraron?

Vgl. über diese grossentheils nach den Regeln der *Leys damors* gebildeten Vers- und Reimkünsteleien, meinen hier nachfolgenden Aufsatz über die *Monuments de la litt. romane.* Der schwere Reim galt auch schon in der alten Troubadourspoesie für einen Vorzug (vgl. Diez, a. a. O. S. 70—71). Aus dieser hat sich auch hier noch eine der üblichsten Reimbildungen, die *Coblas unisonans* erhalten, und wird auch genannt: „*De maestria mayor*, *arte fina é palenciana*“ (s. z. B. No. 63, 103, 146, 151, 188, 190, 215, 218, in dem letzten Gedichte ist auch die *arte de dexa* oder *lexa prende* angewandt, d. i. wenn der letzte Vers aus der vorhergehenden Strophe als erster in die folgende hinüber genommen wird, daher der Name d. i. lass und nimm); hingegen: *Arte posada de media maestria, que lleva los cuatro piés iguales* (wie No. 201, zugleich „*por arte comuna de lexa prenda*“. No. 327) sind die *coblas tornadas* der Provenzalen.

indigenen Rhythmen der volksthümlichen Redondilien hier noch keinen Eingang gefunden haben[1].

Noch näher als dieses Liederbuch des Dichterhofes Ferdinand's I. schliesst sich das von dem seines Sohnes, unter dem Namen: *Cancionero de Lope de Stúñiga* bekannte, an jenes von Baena an. Denn da Alfons V. in Castilien geboren und erzogen, den grössten Theil seines Lebens in Italien zubrachte, so war die castilische Mundart die Sprache seines Hofes und daher sind in dieser auch alle in diesem Cancionero enthaltenen Gedichte abgefasst, ja es finden sich darin mehrere, die von Dichtern herrühren, deren Namen auch im *Canc. de Baena* vorkommen. Doch hat die Mehrzahl Personen zu Verfassern, von denen es bekannt ist, dass sie Alfons V. nach Neapel gefolgt waren, oder ihn während seiner Gefangenschaft in Mailand umgeben haben, wie Lopez de Stúñiga[2], mit dessen Gedichten diese Sammlung beginnt und daher nach ihm genannt wurde, Juan de Tapia, Arguello, Santafé, Suero de Ribera u. A.; so sind mehrere Gedichte an die Gräfin von Adorno, die Tochter des Herzogs von Mailand, an die Königin Doña Maria von Aragon, Alfonso's Gemahlin, und an dessen berühmte Geliebte Lucrecia d'Aniano gerichtet, einige *Respuestas* antworten im Namen dieses Königs auf an ihn gerichtete *Preguntas*; endlich ist die Handschrift selbst, die sie enthält, die kostbare in der Madrider Nationalbibliothek mit M. 48 bezeichnete, um die Mitte des 15ten Jahrhunderts in Italien, wahrscheinlich in Neapel geschrieben,

---

[1] Vgl. über diesen Cançoner, Ticknor, I. S. 266—268. — Dessen spanische Uebersetzer erwähnen dazu noch eines anderen, ebenfalls nur handschriftlich erhaltenen catalanischen Cançoner in der Universitätsbibliothek von Zaragoza, der aber kein eigentlich höfisches Liederbuch zu sein scheint, wiewohl ebenfalls noch aus dem 15. Jahrhundert, und auch schon einige Gedichte in castilischer Mundart enthält (s. ebenda, II. S. 700—702).

[2] Alles was man über dessen Persönlichkeit weiss, beschränkt sich darauf, dass er unter Alfons V. in Italien gefochten und in dem berühmten Waffenspiel: „*El paso honroso*“ des Suero de Quiñones sich ausgezeichnet habe. Wahrscheinlich gehörte er zu der bekannten navarresischen Familie der Stúñiga, Astúñiga, Estúñiga, später auch Çúñiga und Zúñiga geschrieben, von welcher zwei, Don Iñigo de Astúñiga und D. Diego de Stúñiga unter den Dichtern des Cancionero de Baena vorkommen (vgl. die Anmerk. CCXXXII. und CCXXXV. zur Madrider Ausg. desselben; — Pellicer aber erwähnt dieses Lope nicht in seiner *Genealogía de la casa de Zúñiga*).

und die darin enthaltenen Gedichte stammen aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts (eine poetische Epistel von Sancho de Villegas trägt das Datum 1448). Alle diese Umstände zusammen genommen, lassen wohl keinen Zweifel, dass wir auch diese Sammlung für ein eigentlich höfisches Liederbuch zu halten haben. Leider ist davon nur Weniges durch den Druck bekannt geworden (einige Gedichte sind daraus in dem *Cancionero general* wiederholt worden); aber selbst das von den spanischen Uebersetzern mitgetheilte Inhaltsverzeichniss (von mir wiederholt in der vierten Beilage der deutschen Uebersetzung, Bd. II. S. 514—521) genügt, um zu dem Schlusse zu berechtigen, dass dieses Liederbuch im Ganzen denselben Charakter habe, wie jenes des Baena. Nur scheint hier der lyrische Theil noch vorwiegender zu sein, weil an einem so kriegerisch-galanten Hofe und bei einem so abenteuerlich bewegten Leben der grösste Theil der Dichter aus Rittern bestand, denen es an Musse und Lust fehlte zum gelehrten Dichten und zur scholastischen Conversation, und auch eigentlich volksmässige Formen haben in diesem Liederbuche schon Eingang gefunden, wie *Villancetes* und sogar schon eine Romanze; auch *Motes* und *Glosas* (so viel mir bekannt, die ältesten Beispiele der letzteren Form im Castilischen) kommen hier schon häufig vor. In Bezug auf die darin genannten Dichter will ich nur noch bemerken, dass der Marques de Santillana sich mehrmals erwähnt findet, der im *Cancionero de Baena* gänzlich fehlt[1], und dass der nicht minder als sein Landsmann Macías durch seine Liebesabenteuer berühmt gewordene Trovador Juan Rodriguez del Padron hier auch Juan Rodriguez de la Cámara genannt wird[2], wie denn eben die unter beiden Namen aufgenommenen Gedichte an der Identität der Person nicht zweifeln lassen.

Ein Princip der Anordnung oder Gruppierung lässt sich in diesem *Cancionero* noch weniger erkennen, als in jenem des

---

[1] Dass der Marques de Santillana nicht unter den Mitgliedern des Dichterhofes Johann's II. aufgeführt wird, lässt sich wohl durch seine meist oppositionelle Stellung zu diesem Hofe erklären, vorzüglich als Bekämpfer des Einflusses von Alvaro de Luna. — Vgl. Amador de los Rios, *l. c. p. CXXV.*

[2] Vgl. über ihn die Anm. CCLIII. zum Cancionero de Baena, wo auch der Marques de Pidal eine allerdings pikante, aber offenbar erdichtete Novelle von seinen Liebesabenteuern wiederholt mittheilt.

Baena; die Gedichte scheinen aufgezeichnet worden zu sein, je nachdem sie zum Gegenstande der Conversation geworden waren. Es finden sich darin Gedichte von ungefähr 43 Genannten.

Nachdem durch diese poetischen Hofgesellschaften die lyrische Kunstpoesie nicht nur in galicischer und lemosinischer, sondern auch in castilischer Sprache gepflegt und in immer weiteren Kreisen verbreitet worden war; nachdem durch das Aufzeichnen und Sammeln der Producte dieser poetischen Gesellschaften in eigentlichen höfischen Liederbüchern, die einen abgeschlossenen Kreis darstellen und höchstens auf die berühmtesten unmittelbaren Vorgänger Rücksicht nahmen, deren Werke in diesem Kreise noch fortlebten, diese Art der Erhaltung und Zusammenstellung der ganz oder fast gleichzeitigen Erzeugnisse der Kunstpoesie Eingang, Unterstützung und Beifall gefunden hatte, war es wohl natürlich, dass Liebhaber sich fanden, die — ohne eine solche geschlossene poetische Gesellschaft fast ausschliessend zu berücksichtigen oder im Auftrag und zur Unterhaltung des fürstlichen Gönners einer solchen sich dazu veranlasst zu sehen — nach dem Beispiel dieser höfischen Liederbücher und mit Benutzung derselben bloss zu ihrem Vergnügen ähnliche Sammlungen anlegten, die sich aber eben deshalb nicht bloss auf einen bestimmten poetischen Kreis, ja nicht einmal auf eine strenger abgegrenzte Periode beschränkten, sondern ohne Rücksicht auf Zeit und Ort Alles aufnahmen, was von dem Frühern noch gangbar und beliebt war, ohne strenge Sonderung damit verbindend, was von den neuesten Erzeugnissen allgemeinen oder ihren besonderen Beifall gefunden hatte. Darin scheint mir der natürlichste Entstehungsgrund der vielen späteren handschriftlichen und gedruckten *Cancioneros* und zugleich ihr charakteristischer Unterschied von den älteren eigentlichen höfischen Liederbüchern zu liegen; diese hatten noch vorzugsweise ein objectiv-sociales Interesse, geben ein abgeschlossenes Bild nicht nur von den literarischen, sondern auch von den geselligen Zuständen einer bestimmten Zeit und Örtlichkeit; jene waren ursprünglich nur von einem subjectiv-ästhetischen Standpuncte aus, dem des Sammlers unternommen, haben als Mischsammlungen im Ganzen einen rein literarischen Charakter, und können erst durch eine kritische Aussonderung des einer früheren Zeit und anderen Verhältnissen Angehörigen von dem zur Zeit und

in dem Kreise des Sammlers Entstandenen und zu allgemeiner Geltung Gekommenen, zur Schilderung einer bestimmten Periode und Gesellschaft gebraucht werden.

Solcher Mischsammlungen entstanden schon seit der Zeit Johann's II. von Castilien und in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts mehrere, wovon sich die meisten nur handschriftlich erhalten haben[1]. Es kommen darin manche aus dem *Cancionero de Baena* berühmte Dichternamen vor; aber sie enthalten damit vermengt Gedichte von Verfassern, die unter Heinrich IV. von Castilien, ja sogar erst unter den katholischen Königen lebten. Auch die darin enthaltenen Gedichte gehören der lyrisch-didaktischen Gattung an und haben, soweit sich aus den daraus bekannt gewordenen schliessen lässt, einen analogen Charakter mit jenen in den höfischen Liederbüchern; doch lässt sich schon an ihnen ein Moment bemerken, das in der nächsten Folgezeit immer mehr hervortritt, und um so wichtiger ist, als es mit der politischen Entwickelung zusammenhängt, nämlich einerseits die Erweiterung des Kreises und das Eindringen bürgerlicher Elemente; andererseits die zunehmende Beachtung der Volkspoesie und die Aufnahme volksmässiger Formen. Wie im politischen Leben durch die schon unter Johann II. begonnenen und unter Heinrich IV. noch gesteigerten Parteiungen und Fehden des Adels die exclusive Macht der Aristokratie geschwächt und untergraben wurde und jede Partei mit Hülfe der Comuneros sich zu verstärken suchte; wie dann hauptsächlich auf die letzteren gestützt unter den katholischen Königen das monarchische Princip und die königliche Allmacht in einem Grade herrschend wurden, dass es ihnen gegenüber nur mehr Unterthanen gab; so begannen diesen Umwälzungen entsprechende Erscheinungen auch in der Literatur sich zu zeigen. Schon unter Heinrich IV. gab es keinen geschlossenen Dichterhof mehr, in bunter Mischung erscheinen schon neben noch eigentlich ritterlich-höfischen Sängern und gelehrten Poeten Spielleute, die sich aus den untersten Schichten emporgearbeitet hatten, und unter den katholischen Königen, die vorzugsweise nur die Gelehrsamkeit und die humanistische Richtung begün-

[1] Vgl. Ticknor, I. S. 341, und II. S. 522—526; — Einleitung zum Cancionero de Baena, *p.* XL—XLI.; und LXXXVI—LXXXVII.

stigten, wurde die Dichtung immer unabhängiger vom höfischen Leben und mehr sich selbst überlassen; daher selbst die Kunstdichtung, theils durch volksthümliche Elemente sich zu verjüngen und zu popularisieren, theils durch die Nachbildung der italienisch-classischen Muster sich humanistisch zu regenerieren und zu verallgemeinern suchte, theils endlich noch später neue Bahnen einschlug, wie die dramatische, um den Bedürfnissen des reicher entfalteten Nationallebens zu entsprechen, um der allen Stufen der Gesellschaft gemeinsamen Bildung zu genügen.

Um diese Ansichten von dem Entwickelungsgang der castilischen Kunstlyrik, in so weit er noch innerhalb der hier in Rede stehenden Periode fällt, durch Beispiele zu stützen, will ich, nach Pidal's Vorgange (*l. c. p. XXXII—XXXIX.*) auf einige, bisher über Gebühr vernachlässigte, aus den unteren Schichten der Gesellschaft hervorgegangene Dichter aufmerksam machen, die trotz dem schon in jenen handschriftlichen und noch mehr in den späteren gedruckten *Cancioneros* Aufnahme fanden, und wohl zum Beweise dienen mögen, wie sich schon damals, wenigstens seit der Zeit Heinrich's IV. die Kreise der an der Kunstdichtung Antheilnehmenden erweitert haben, wodurch — um mich eines aus der Geschichte der deutschen mittelalterlichen Dichtkunst bekannten Ausdruckes zu bedienen — eine Art höfischer Dorfpoesie auch hier entstanden ist.

Denn allerdings haben auch diese bürgerlichen Dichter, um sich nur überhaupt unter den Kunstgenossen Eingang zu verschaffen und bemerkbar zu machen, sogleich die rein volksmässigen von jenen noch verachteten Formen, wie z. B. die der Romanzen, aufgeben, und sich dem kunstmässig-höfischen Stile anzubequemen suchen müssen; doch machen sich ihre Producte, wenn man auch die Herkunft der Verfasser nicht wüsste, durch einen volksmässigeren Ton, durch eine mit jenem conversationellen Idealismus contrastierende Wirklichkeit und locale Färbung bemerkbar[1]. Aber die *Cancioneros* vergessen, ja schä-

---

[1] Sehr gut sagt der grösste Kenner dieser Literaturperiode seines Vaterlandes, der gelehrte Marques de Pidal (*l. c. p. XXXIII.*): „*Es esta clase de poetas ó trovadores digna de una mencion y estudio especial, porque, si bien no son poetas populares por la forma é indole de sus composiciones, tienen estas á las veces un carácter tan particular de actualidad y de localidad, que les da cierto interes de que comunmente carecen las composiciones serias.*“

men sich nicht, die Herkunft dieser geduldeten Emporkömmlinge aus der *Roture* selbst zu bezeichnen; so finden wir darin neben der früher exclusiven höfischen Gesellschaft nun angeführt Anton de Montoro el Ropero, d. i. den Flickschneider, Juan el Trepador, den Sattler, Gabriel el Músico, Bajadoz el Músico, Martin el Tañedor, den Spielmann, Diego el Tañedor, Juan de Valladolid und Juan Agraz, ebenfalls um Lohn dichtende Spielleute, und selbst den Stallknecht (*mozo de espuela*, eigentlich ein Diener oder Lakei, der seinen Herrn, wenn er reitet, zu Fusse begleitet, um das Thier anzutreiben), Mondragon[1]. Der seiner Zeit berühmteste unter diesen war Anton de Montoro[2], der als el Ropero auch in den älteren Auflagen des *Cancionero general* oft vorkommt. Er war, wie er selbst mehrmals in seinen Gedichten angiebt, ein armer getaufter Jude, lebte schon zur Zeit Johann's II., erreichte aber auch noch die der katholischen Könige. Viele hochgestellte und namhafte höfische Dichter verschmähten es nicht, mit ihm poetisch zu verkehren und seiner lobend zu gedenken; selbst den Marques de Santillana gewann er sich zum Gönner durch sein Improvisations-

---

[1] Alonso de Velasco, genannt *Mondragon el mozo de espuela*, dichtete Coplas zum Lobe des Capitan Hernan Mexia von Jaen und des Juan Alvarez, die so gut gemacht waren, dass Hernan Mexia ihn einer poetischen Antwort würdigte und sein Gefallen daran aussprach; als dieser aber doch noch desshalb von Einigen getadelt wurde (*que se desautorizaba*), so trat der berühmteste höfische Dichter aus der Zeit Heinrich's IV., der andere von Mondragon gelobte, Juan Alvarez Gato, den selbst schon Johann II. seiner Freundschaft gewürdigt hatte (vgl. Ticknor, I. S. 345, Anm. 2), als Vertheidiger des Stalljungen in einem an Hernan Mexia gerichteten Gedichte auf (einer poetischen Epistel, Carta, in 11 zehnzeiligen Coplas, mit *explicaciones* und einem *proemio en prosa*), um zu beweisen, dass es keine Schande sei, jeden seinen Verdiensten gemäss zu schätzen.

[2] Dass die unter Montoro's Namen bekannt gewordenen Gedichte unbezweifelt diesem Flickschneider zuzuschreiben sind, beweist ihr Inhalt selbst; ob es in der That eine der adelichen Familie Montoro, des Namens Anton und ebenfalls dieser Periode angehörigen Dichter gegeben habe, mit welchem jener verwechselt worden sei, ist wenigstens nach den bis jetzt dafür vorgebrachten Zeugnissen sehr problematisch. Vgl. *El Trovador ó Semanario de escritos y de poesías inéditas. Madrid*, 1841. *p.* 8—10; — *Semanario pintoresco*, *Madrid*, 1854, *p.* 187—188.

Talent[1]; aber auch an Spöttern fehlte es ihm nicht[2]. Seine meisten Gedichte sind scherzhafte (*obras de burlas*); aber dass er auch ernsthaft und ehrenhaft zu dichten vermochte, bezeugen seine an die katholischen Könige und an D. Alonso de Aguilar gerichtete Gedichte, worin er ihren Schutz für seine Mitbrüder, die neugetauften Juden anrief, als sie im J. 1473 den grausamen Pöbelverfolgungen ausgesetzt waren, und er züchtiget den nicht minder als Dichter bekannten, ebenfalls neu getauften Juden Rodrigo Cota (den man insgemein für den Verfasser des ersten Actes der Celestina hält) mit aller Schärfe, dass er es, statt mit seinen ehemaligen Glaubensgenossen, mit deren Verfolgern halte[3]. Dass er auch von der pedantischen Gelehrsamkeit jener

---

[1] S. Amador de los Rios, *vida del Marques de Santillana*, vor dessen *Obras, p. CXXIII.*

[2] So sagt der Comendador Roman (*Cancionero de burlas*, *Londres*, 1841. 8. *p.* 87) sehr bezeichnend für seinen höfischen Standpunct zum armen Flickschneider:

> *Y cobrareis gran conorte*
> *En saber que nunca errastes,*
> *Sin que vos troceis de corte*
> *Pues jamas en ella entrastes . . . .*
> *Tomareis mi buen consejo*
> *Que dejeis ese trovar*
> *Y que os vais á remendar.*

Hingegen sagt von ihm der Comendador Ribera (ebenda. *p.* 100):

> *Ese hombre muy famoso*
> *Poeta muy copioso*
> *Llamado Anton de Montoro.*

Sein Ruhm erstreckte sich in der That sogar über die Gränzen Spaniens, denn Gedichte von ihm sind in den portugiesischen *Cancioneiro de Resende* aufgenommen worden.

[3] S. diese merkwürdigen Gedichte bei Pidal (*l. c. p. XXXVI—XXXVII.*). In dem Gedichte: *Montoro: á la Reyna Isabel*, klagt er bitter, dass sechzig Jahre treuer Anhänglichkeit an den christlichen Glauben auch ihn nicht vor dem Vorwurf seiner Abkunft hätten schützen können.

Hingegen hält er mit bitterer Ironie dem Rodrigo Cota de Maguaque ihren beiderseitigen jüdischen Stammbaum vor, den sie nun einmal nicht verleugnen könnten:

> *Porque, muy lindo galan,*
> *No paresciera ser asco*
> *Si vos llamaran Guzman*
> *Ó de aquellos de Velasco.*

Zeit sich Einiges angeeignet hatte, zeigt sein Gedicht an den Herzog von Medinasidonia (*Canto lírico memorando la perdicion de Urdiales cuando era dudosa*; im *Trovador*, *p.* 8—9). Trotz dieser Verbindungen mit grossen Herren, trotz dem dass sogar der König Heinrich IV. durch ihn auf die Satyre des Gomez Manrique: „*Contra la mala gobernacion del Reyno*“ antworten liess (Pidal, *l. c. p. LXXIII.*), sah er sich gezwungen, bei seinem Handwerke auszuharren, und ist wahrscheinlich in Armuth gestorben [1].

Sein Nebenbuhler und Zeitgenosse war der ebenfalls als Jude geborene Juan de Valladolid, gewöhnlich in den *Cancioneros* (auch in den gedruckten) als Juan Poeta aufgeführt. Er war noch niedrigerer Herkunft, denn sein Vater war öffentlicher Ausrufer oder gar Büttel in Valladolid [2]. Dennoch genoss auch er um seines Talentes willen die Gunst der Grossen und selbst der Könige; so nahm ihn Alfons V. von Aragon mit nach Neapel und die Königin Isabel begünstigte ihn [3]. Darum richtete sich

---

Mas todos, segun diré,
Somos de Medina hu
De los de Benatavé,
Y si estos don Mossé
Vuestro aguelo Don Bau.

[1] So redet er sich in dem erwähnten Gedichte an die Königin Isabel selbst an:

O Ropero, amargo, triste!

Und in einem anderen klagt er:

Pues non cresce mi caudal
El trovar, nin da mas puja,
Adorámoste, dedal,
Gracias te hagamos, ahuja.

[2] So sagt Montoro á Juan Poeta, gegen den er viele seiner Schimpfgedichte gerichtet hat (bei Pidal, *p. XXXVIII*):

Pues sabeis ¿ quién es su padre?
Un cerdugo y pregonero:
Y quereis reir? su madre
Criada de un mesonero.

[3] Montoro ruft in demselben Schimpfgedichte, erbosst vor Neid:

Sé que la noble discreta
Reyna, señora de nos,
Sí vos da, por lo de Dios,
Mas non por mucho poeta.

auch gegen ihn der bitterste Spott nicht nur seiner aus Brodneid ihn verkleinernden Zunftgenossen, wie Montoro's, sondern selbst auch so hochgestellter wie des Comendador's Ribera und des Grafen von Paredes (die Schimpfgedichte die er mit letzterem, dem berühmten Gomez Manrique, gewechselt, finden sich auch in den gedruckten *Cancioneros*). Und auch er macht mit seiner pedantischen Gelehrsamkeit Parade[1].

Diese Verbreitung der Kunstdichtung in immer weiteren Kreisen beweist auch die grosse Anzahl von Dichtern, die schon in den handschriftlichen Mischsammlungen vorkommen und die bekanntlich in den gedruckten auf 136 stieg, trotz dem dass viele der älteren nicht mehr genannt werden und jede Sammlung solche enthält, die in den anderen fehlen; beweist das Erscheinen der erwähnten, den niedrigsten Ständen angehörigen Namen neben und im poetischen Verkehre mit Dichtern aus den höchsten und eigentlich höfischen Kreisen[2].

Freilich beweist auch, wie immer, die grosse Zahl der Dichter, den Verfall der Dichtkunst. Um so mehr musste die ohnehin auf schwachen Fundamenten — den aus der Fremde

---

[1] S. dessen Gedicht: *El Testamento del maestre de Santiago* (*Alvaro de Luna*), woraus Pidal (*l. c.*) Proben mitgetheilt hat.

[2] Diese Verallgemeinerung der Kunst des „Findens" (*arte de trovar*) hat *Escobar* (*Preguntas y respuestas del Almirante*), wenn auch mit satyrischer Drastik, sehr charakteristisch für seine Zeit (Ende des 15. Jahrh.) also geschildert:

Del trovar no digo nada,
Porque es gracia natural,
Y los que usan de ella mal
La tienen ya disfamada . . . .
Trovan chufas los pastores
Cuando ven volar las grullas,
Y para hecharse las pullas
Las trovan los cabadores.
Facen los ensalmadores
Ensalmos metrificados;
Los locos enamorados
Trovan canciones de amores. . . . .
Las mozuelas é infantes
De rústicos y groseros
Para tañer en panderos
Hacen metros y discantes.

stammenden Elementen und der vorherrschenden Verstandesthätigkeit — ruhende Kunstdichtung Spaniens jener Zeit bald in hohle Künstelei oder platte Reimerei ausarten, und sie wäre wohl wie eine zu unnatürlicher Productivität forcierte Treibhauspflanze verdorrt, wenn sie nicht neuerdings in der heimischen Erde Wurzel zu fassen, in dem lebensfrischen Borne der so lange verachteten Volkspoesie sich zu verjüngen gesucht hätte.

Von diesem Verjüngungsprocesse, der zunehmenden Beachtung der Volkspoesie und der Aufnahme volksmässiger Formen, diesem für die fernere Entwicklung der spanischen Nationalliteratur, namentlich im Nationaldrama so wichtigen Momente zeigen sich, wie oben bemerkt, ebenfalls die ersten Keime schon in den Cancioneros, besonders in den gedruckten. Hatte die castilische Kunstpoesie selbst zur Zeit ihrer völligen Unterwerfung unter fremde Einflüsse doch die indigenen mit der Sprache organisch verwachsenen Rhythmen nicht zu verläugnen vermocht, so war dieses nationale Element mit der Zunahme der kunstmässigen Ausbildung zugleich erstarkt, und hatte nicht bloss Duldung, sondern solche Geltung erlangt, dass die volksthümlichen Grundmasse der Redondilien, wie wir gesehen haben, wenn auch theils an sich, theils im Strophenbau künstlicher ausgebildet, auch in der Kunstpoesie die herrschenden geblieben sind, dass ganz volksmässige Formen, wie die der spanischen Cancion, des Villancico, der Glosa, selbst zur Zeit der grössten Blüthe der höfischen Kunstlyrik in diese Eingang gefunden hatten, ja dass sogar ein so gelehrter Dichter, wie der Marques de Santillana, der mit solcher Verachtung von der Volkspoesie gesprochen, nicht umhin konnte, wie vom Nationalgefühl überwältigt, wenigstens manchmal mit diesen Formen zu spielen, sich auch in den ländlichen Serranillas zu versuchen, — und wahrlich, gerade diese sind für alle Zeiten sein poetischer Adelsbrief geblieben, während seine übrigen Dichtungen nichts als veraltete Urkunden der Literaturgeschichte sind! — Endlich aber fand auch die volksthümlichste Form, die der Romanzen Eingang in die Cancioneros, anfangs vereinzelt, wie ein schüchterner Versuch, im Cancionero de Stúñiga, oder wie parodisches Spiel, im Cancionero de Ixar; dann aber, gleich den Canciones, Villancicos, Glosas, sogar als eigene Rubrik in den gedruckten Cancioneros, theils allerdings nur noch als Glossen-

Themen, theils aber auch schon in Nachahmungen der Kunstdichter.

Wie auch diese überaus wichtige Erscheinung — denn die Romanzen sind die Grundlage des Nationaldramas — mit der politischen Entwicklung, mit der Erstarkung des Nationalgefühls aufs innigste zusammenhieng, wird in dem Aufsatze „über die Romanzenpoesie“ nachgewiesen werden.

Hier sei nur so viel bemerkt, dass hauptsächlich durch die lange dauernde und immer innigere Verbindung der Romanzenpoesie mit der Kunstdichtung diese, als sie der humanistischen Richtung der Zeit folgend durch die Nachahmung der classischen und italienischen Formen sich noch in anderer Weise regenerierte, vor abermaliger Entnationalisierung und unselbstständiger Einseitigkeit bewahrt wurde, und selbst die Kunstlyrik neben den neuen italienischen Formen auch die alten volksthümlichen bewahrte und weiter entwickelte.

Auch von dieser neuen italianisierenden Richtung zeigen sich die Vorboten in den jüngsten Auflagen des Cancionero general, die Sonette in italienischer und castilischer Sprache enthalten (eine Form, die allerdings schon Santillana einzuführen gesucht hatte). Aber es ist bekannt, und eben auch in der Erstarkung des Nationalgefühls und der dadurch hervorgerufenen Wiederbeachtung der Volkspoesie begründet, welchen Kampf es noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kostete, um die Einführung der italienischen Formen gegen die Nationalpartei durchzusetzen.

Man ersieht aus dem bisher Gesagten, was für eine wichtige Quelle die Cancioneros für die Geschichte der Poesie sind, und wenn wir auch bedauern, dass die allerdings noch weit interessanteren Volkslieder nicht zeitig genug gesammelt und aufgezeichnet wurden, so müssen wir es doch der in der Natur der Sache liegenden Nothwendigkeit der Aufzeichnung von Kunstdichtungen und dem Geschmacke jener Zeit an derlei Sammlungen Dank wissen, dass uns wenigstens diese Quelle so reichlich fliesst und verhältnissmässig so rein erhalten worden ist. Denn nicht nur haben sich, wie erwähnt, von den Producten der Kunstpoesie des 15. Jahrhunderts viele gleichzeitige handschriftliche Sammlungen der Art erhalten, sondern bald nach Einführung der Buchdruckerkunst in Spanien sehen wir diese zur Verbreitung der

so beliebt gewordenen Liederbücher benutzt. Diese gedruckten Cancioneros haben jedoch noch mehr den Charakter einer bloss zu literarischen Zwecken und vom subjectiv-ästhetischen Standpunct aus unternommenen Mischsammlung (im Unterschiede von den noch eigentlich höfischen Liederbüchern), erstrecken sich oft über ein ganzes Jahrhundert, gewöhnlich mit einer Auswahl aus den älteren Liederbüchern, von der Zeit Johann's II. von Castilien anfangend und bis zu der ihrer Abfassung herabreichend, weshalb sie sich selbst schon auf dem Titel als „allgemeine" (general) anpreisen, weshalb aber auch Ticknor's Urtheil von dem bekannten gedruckten Cancionero general des Castillo: dass er als der „wahre Repräsentant der gesammten Kunstpoesie einer Periode zu betrachten sei", — die er freilich auch vom Anfange des 15. bis in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts reichen lässt — nur mit der Modification gelten kann, dass er von der frühern eigentlich höfischen Kunstpoesie aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nur mehr Bruchstücke enthält, die, in ihrer Vermengung mit den Producten späterer Zeiten und aus ihrer Umgebung herausgerissen, nur ein sehr unvollständiges Bild davon geben, was eben eine Vergleichung mit den oben angeführten eigentlichen höfischen Liederbüchern zeigt.

Schon die äussere Anordnung ist in den gedruckten Mischsammlungen eine ganz andere geworden: hier tritt nicht mehr die Beziehung auf einen bestimmten höfischen Kreis und seinen Mittelpunct, einen fürstlichen Gönner, in den Vordergrund: die Gedichte sind nicht mehr bloss um die hervorragenden Persönlichkeiten dieses Kreises und mit Beziehung auf dessen gesellige Unterhaltungen gruppiert, welche Beziehung dann die Gedichte entweder ausdrücklich angeben, oder doch mehr oder minder durch ihre Stellung noch kenntlich machen, wo es dann keine willkürliche Vermengung ist, wenn die Producte der minder bedeutenden denen der Hauptpersonen eingereiht sind, wann sie eben mit ihnen in Berührung kamen. Die gedruckten Cancioneros generales [1] hingegen haben bei ihrer Anordnung — in-

[1] Unter den gedruckten, den Titel: *Cancionero* führenden Sammlungen von Kunstgedichten (denn auch die älteste Romanzensammlung hat bekanntlich sich durch die Anmassung des Titels: *Cancionero* einzuführen gesucht)

soweit sich überhaupt eine solche noch kenntlich macht und nicht der blosse Zufall des Sammelns vorwaltet — vorzugsweise die Gleichartigkeit des Gegenstandes oder der Form im Auge, weil sie eben bloss mehr literarische oder ästhetische Zwecke hatten, und vermengen dann Zeiten und Schulen (wie z. B. gleich in der ersten Rubrik der Gedichte religiösen Inhalts auf eine Cancion des Soria, eines Dichters aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, Coplas des Marques de Santillana, italienische Sonette des Berthomeu Gentil und drei Gedichte in valencianischer Mundart des Vicent Fernandez folgen!). Auf die ganz willkürlich gereihten „Werke" (*Obras*) der einzelnen Dichter folgen dann unter den Rubriken: *Canciones*, *Romances etc.* wieder Gedichte von denselben mit denen Anderer gemischt. Kurz es bedarf bei diesen gedruckten Liederbüchern gar sehr der kritischen Ausscheidung, um sie als „Repräsentanten" charakteristisch verschiedener Epochen gelten lassen und gebrauchen zu können. Hat man aber diese vorgenommen, so wird man sich auch aus ihnen überzeugen, vorzüglich wenn man sie mit den eigentlichen höfischen Liederbüchern vergleicht, dass den Zeitraum vom Anfange des 15. bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts als eine denselben Charakter tragende Epoche der castilischen

---

sind allerdings auch einige auf einen speciellen Zweck, eine bestimmte Gattung von Gedichten sich beschränkende, wie die ältesten gedruckten *Cancioneros* von Ramon de Llabia (zwischen 1481 und 1503), von Martin Martinez de Ampies, *Triumpho de Maria*, *Cancionero espiritual* (*Zaragoza, Paulo Hurus.* 1485. 4. — Vgl. die Zusätze der spanischen Uebersetzung Ticknor's, in der Madrider Ausg. *Tomo III. p.* 516), und die: Coplas de Vita Christi (1492; von der Ticknor, I. S. 342, sehr mit Unrecht sagt: „sie sei nach den nämlichen Grundsätzen und zum selben Zwecke, wie die Liederbücher des *Baena* und *Estúñiga* zusammengesetzt,,) die nur geistliche Gedichte enthalten, daher auch Duran (*Romancero general.* 2. *ed.* II. *p.* 680) sie ganz richtig gar nicht zu der in Rede stehenden Gattung von *Cancioneros* rechnet, als: „*sobre asuntos especiales*". Noch weniger kommen hier die ebenfalls manchmal den Titel: *Cancionero* führenden Sammlungen von Gedichten eines Einzelnen (wie z. B. schon Gomez Manrique die Sammlung der Gedichte des Marques de Santillana: *Cancionero* genannt hat, der letztere in seinem Briefe von: „*libros y cançioneros agenos*" spricht, und die gedruckte Sammlung der Werke des Juan de la Encina ebenfalls: *Cancionero* betitelt ist) in Betracht. — Ueber spätere von Einzelnen verfasste und bloss geistliche Gedichte enthaltende *Cancioneros*, vgl. die Zus. der span. Uebers. Ticknor's in der Madrider Ausgabe, *Tomo III, p.* 516—523.

Kunstpoesie anzunehmen, sich kaum literar-historisch rechtfertigen lässt; denn hat man ihren Inhalt kritisch gesondert und gruppiert, so wird sich auch daraus schon ein bedeutender charakteristischer Unterschied zwischen den Producten aus den beiden ersten Dritteln des 15. Jahrhunderts und denen aus dem letzten Drittel des 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts ergeben; man wird sehen, dass in letzteren sich schon eine bedeutend volksthümlichere Färbung und der immer ausschliessender werdende Gebrauch der castilischen Sprache [1] kundgiebt, so dass mit der Thronbesteigung der Katholischen Könige und den Anfängen der Bildung einer spanischen Monarchie auch der Beginn einer neuen Periode der castilischen Kunstpoesie, als spanischer Nationaldichtung, sich hier schon zeigt.

Die erste Ausgabe dieses so beliebt und berühmt gewordenen Cancionero general, und überhaupt des ersten allgemeinen Liederbuchs ist die von Juan Fernandez de Constantina veranstaltete [2]. Dieser — wohl in der Erinnerung an die Abkunft und ursprüngliche Bestimmung der aus den höfischen Kreisen stammenden Kunstlieder und in zögernder Scheu vor ihrer doppelten Profanation im Munde des kunstunkundigen Volkes — sagt noch, dass er aus zwei Ursachen Anstand genommen habe, sie durch den Druck zu veröffentlichen: . . . . *la primera, porque me gozaua yo ser relator de ellas. Lo otro, porque no viniessen á ser sovajadas de los rusticos, las lenguas de los quales casi siempre ó siempre suelen ser corrompederas de los sonorosos acentos y concordes consonantes y hermanables piés.*" Und er habe das letztere Bedenken nur durch die Gegenbemerkung seiner Freunde überwunden, dass im Falle der Nichtveröffentlichung auch den: „*elegantes y nobles varones y gentiles mancebos*" ein solcher „Schatz von Süssigkeit" verloren gehen könnte.

---

[1] Erst die späteren Ausgaben des *Cancionero general* enthalten, als Füllstücke für weggelassene der früheren, Gedichte in valencianischer und italienischer Sprache, während es bekannt ist, dass seit dem Ende des 15. Jahrhunderts nicht nur Aragonesen, Valencianer und Catalanen, sondern selbst Portugiesen in castilischer Sprache dichteten.

[2] S. meine ausführliche Beschreibung derselben in der vierten Beilage zur deutschen Uebersetzung Ticknor's, II. S. 528—534.

Wie aber, trotz dieser noch auf Exclusivität der Kunstdichtung haltenden Verwahrung des ersten Herausgebers, diese bald und immer mehr Verbreitung im grösseren gemischten Publicum gewann, beweist, dass er gleich an Fernando del Castillo einen Nachfolger (zum Theil Nachdrucker) fand, und dass dessen Ausgabe, der allgemein bekannte Cancionero general, von 1511 bis 1573 wenigstens zehn Auflagen erlebte[1]. Ja die Theilnahme des Publicums musste so zugenommen haben, dass — da alle in Spanien selbst erschienenen Auflagen im Folioformate (nur die beiden jüngsten zu Antwerpen nachgedruckten sind bekanntlich in Klein-Quart oder Octav) und daher den ärmeren Classen noch zu theuer waren — der speculative Buchhändler zu Zaragoza, Estévan G. de Nájera, es angezeigt fand, theils den grossen Cancionero in kleineren Abtheilungen und in kleinerem Formate nachzudrucken[2], theils von späteren, darin noch nicht aufgenommenen und zu seiner Zeit beliebt gewordenen Kunstdichtungen eine ähnliche ebenfalls *Cancionero general* betitelte und ebenfalls in kleinem Formate gedruckte Sammlung zu veranstalten[3].

[1] Die bibliographischen Daten und das Verhältniss der verschiedenen Auflagen von Castillo's *Cancionero general* hat am besten Duran (*l. c. II. p.* 680) angegeben, so dass es genügt, auf ihn zu verweisen und nur das von ihm gewonnene Resultat dieser Untersuchungen anzuführen. „Um daher", schliesst er, „eine vollständige Sammlung der in den (gedruckten) *Cancioneros* aufbewahrten castilischen Hof- und Kunstpoesie des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu erhalten, wird man die Ausgabe Castillo's von 1511 zu Grunde legen und ihr nur noch anfügen müssen, was sie von der Ausgabe Constantina's weggelassen hat, was in ihren eigenen späteren Auflagen hinzugekommen ist, und endlich die Zusätze, welche eine aus ihr auszugsweise veranstaltete kleinere Ausgabe enthält, wovon bis jetzt nur ein Exemplar der *Segunda parte* bekannt geworden ist (wovon ich sogleich sprechen werde, so wie von einem anderen auch zu berücksichtigenden *Cancionero*, der Duran damals noch unbekannt war)." — Uebrigens ergiebt sich aus der Vergleichung der beiden Hauptausgaben, von Constantina und von Castillo, dass der erstere noch mehr zufällig und willkürlich (wohl grossentheils aus dem Gedächtniss, wie er selbst im Prolog zu verstehen giebt) aufzeichnete, und dass erst Castillo eine Art von Vollständigkeit und Ordnung in die von seinem Vorgänger (dessen er aber gar nicht gedenkt) angelegte Sammlung zu bringen suchte.

[2] Wie z. B. die von Duran (s. die vorhergehende Anmerkung) erwähnte *Segunda parte*; und zwar ist bis jetzt nur dieser Theil und dieses eine von mir beschriebene (Ticknor, II. S. 534—539) Exemplar der k. k. Hofbibliothek bekannt geworden. Er ist vom J. 1552. 12. obl.

[3] Auch von dieser Sammlung ist nur ein Exemplar bis jetzt aufgefunden

So bieten uns diese, besonders die beiden letzt erwähnten Sammlungen in wunderlicher, aber charakteristischer Mischung noch aus den alten höfischen Liederbüchern stammende Kunstlieder, halb kunst- halb volksmässige Gedichte, und auch schon Producte der beginnenden neuen, classisch-italienische Muster nachahmenden Kunstpoesie; so sehen wir in ihnen das Schicksal der Hofpoesie der castilischen Trovadores und ihrer Liederbücher: anfänglich nur für die Höfe und deren Unterhaltung bestimmt, und in kostbaren Manuscripten aufbewahrt; dann literarisches Gemeingut der Nation und immer mehr sich mit volksthümlichen Formen vermengend, zwar durch den Druck in immer grösseren Kreisen verbreitet, aber doch in den verhältnissmässig immer noch theuern Folioausgaben nur das Eigenthum weniger Literaturfreunde; endlich aus diesen Kreisen von den neuen classischen Formen immer mehr verdrängt, ja schon mit diesen, aber auch mit volksmässig-bänkelsängerischen sich mischend, zu dem Volke geflüchtet in so kleinen ihm mund- und beutelgerecht gemachten Ausgaben, wie die zuletzt erwähnten, oder noch später gar nur noch als Beigabe und Füllstücke

---

worden, das von mir in der Abhandlung: „Ein Beitrag zur Bibliographie der *Cancioneros* und zur Geschichte der spanischen Kunstlyrik am Hofe Kaiser Karl's V." (Bd. X. der Sitzungsberichte der phil. hist. Classe der k. Akad. der Wissenschaften, S. 153 ff.; und separat abgedruckt, Wien, 1853. 8.) beschriebene der herzogl. Braunschweigischen Bibliothek zu Wolfenbüttel. — Diese Sammlung ist, wie oben bemerkt, um so wichtiger, als sie die einzige aus der Uebergangszeit von der alt-spanisch-nationalen zu der neu-spanisch-italienischen Schule ist, und sogar noch die Gedichte in zwei, nach diesen Schulen getrennten Abtheilungen enthält, und dies selbst schon auf dem Titel angiebt (*Assi por ell arte Española, como por la Toscana*). Sie ist vom J. 1554. 12. obl. — Ueber die noch bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts fortdauernde altspanische Schule auch in Werken grösseren Umfanges, vgl. die Zusätze der span. Uebersetzer Ticknor's in der Madrider Ausgabe, *Tomo III. p.* 459—470, woselbst als Beispiele davon angeführt werden die Ticknor unbekannt gebliebenen Gedichte von Diego Guillen de Avila *Panegírico en alabança de la . . . . reina Isabel, é otra obra . . . . en loor del arçobispo D. Alonso Carrillo* 1499—1500; — von Juan de Narvaez, *El libro de las valencianas lamentaciones y el de la partida del anima*, zu Anfang des 16. Jahrhunderts; — und von Hernan Vazquez de Tapia, Beschreibung des festlichen Empfangs der „D. Margarita de Flandes" (Tochter Königs Max I., bei deren Vermählung mit dem Prinzen von Asturien D. Juan), gedruckt zu Sevilla, 1497.

der eigentlichen Volkspoesien, der Romanzen und *Villancicos*, in fliegenden Blättern! —

Da sich aber einerseits in diesen *Cancioneros* — allerdings nicht in dem *general* allein, wie Ticknor etwas ungenau gesagt hat, wohl aber in allen zusammengenommen, den handschriftlichen und gedruckten, von dem des Baena an bis zu dem jüngsten des Nájera [1] — die castilische Kunstpoesie dieser Periode in allen ihren Hauptgattungen und Hauptrichtungen vollkommen vertreten und wie in einem Gesammtbilde concentriert findet, so dass in denselben zugleich ihre Entwickelungsgeschichte und ihre Schicksale in den Hauptzügen sich darstellen; — andererseits aber ihre Entfaltung und Gestaltung nach den indivi-

---

[1] Noch eines *Cancionero* will ich hier erwähnen, der ebenfalls ein theilweiser Nachdruck des *general* ist. Es ist dies nämlich der *Cancionero de obras de burlas provocantes á risa*, der zuerst zu Valencia 1519 erschienen und von welch höchst seltener Ausgabe ein Exemplar im Britischen Museum befindlich sein soll, wovon mit der Angabe: „*En Madrid, por Luis Sanchez*", *s. a.*, in der That aber zu London 1841 bei Pickering unter diesem Titel ein Wiederabdruck in Octav veranstaltet worden ist. Diese Sammlung enthält die „*Obras de burlas*" aus dem *Cancionero general* besonders abgedruckt und ein paar grössere sehr obscöne Parodien, wovon die eine: „*El aposento en Juvera*", eine Satyre ist auf den Aufenthalt des damaligen päpstlichen Legaten in Spanien, Rodrigo de Borja, nachher so berüchtigt als Papst Alexander VI., zu Alcalá zwischen den Jahren 1471—92, der mit seiner Suite in den verschiedenen Körpertheilen einer allegorischen Person Juvera einquartiert wird, welche Satyre aber, abgesehen von ihrer obscönen Derbheit, durch persönliche Anspielungen nun ganz ungeniessbar und unverständlich geworden ist. Das andere bezeichnet sich hinlänglich schon durch seinen revoltanten Titel: „*Caraji-comedia*" *etc.* . . . es soll um 1498 geschrieben sein, und ist eine ebenso gemein obscöne als langweilige Parodie der „*Trecientas*" des Juan de Mena, in denselben Stanzen *de arte mayor* und mit prosaischen Glossen versehen, worin statt Mena's Helden die berühmtesten Courtisanen der damaligen Zeit aufgeführt und satyrisch geschildert werden, wozu die prosaischen Glossen ebenso unanständige, erläuternde Anekdoten liefern. Diese Parodien sind jedoch nicht nur culturgeschichtlich, sondern auch literarhistorisch insofern zu beachten, als daraus ersichtlich wird, wie damals auch in Spanien die frostig-melancholische Kunstlyrik und die pedantische Didaktik eine grobkörnige Parodie hervorriefen, so die gemeinste Auffassung des Lebens der affectiert pretiösen gegenüberstellend und die conventionelle Uebernatur durch eine ebenso widerliche, unter die schöne menschliche Natur herabsinkende Rohheit parodierend (vgl. Ticknor, I. S. 350, Anm. 1). — Auch die zerrütteten politischen Zustände, besonders das heillose Regiment Heinrich's IV., veranlassten zu poetisch-satyrischen Ausbrüchen (vgl. Pidal, *l. c. p. LXXIII—LXXIV.*).

duellen Schattierungen in grösseren und selbstständigeren Werken hervorragender Einzelner, wie der von Santillana, Juan de Mena, der Manriques, Urreas, Cartagenas, u. s. w., bereits von meinen Vorgängern, wie von Bouterwek, Clarus, Ticknor, Lemcke u. s. w. wiederholt und genügend dargestellt worden ist, so glaube ich um so mehr mich auf das Gesagte hier beschränken zu können, als es, wie bemerkt, nicht in meiner Absicht lag, eine vollständige, ins Einzelne gehende Geschichte zu geben.

Die in diese Periode noch fallenden Anfänge des Dramas werden ohnehin in den nachfolgenden Artikeln über Juan de la Encina, die Celestina und v. Schack's „Geschichte der dramatischen Kunst und Literatur in Spanien“ besprochen.

Aus gleichen Gründen kann ich mich begnügen, von den dieser Periode angehörigen Werken der Prosadichtung und der künstlerischen Composition in ungebundener Rede nur zweier zu gedenken, weil man über die Ächtheit des einen auch in neuester Zeit (nach Ticknor) noch zu keinem befriedigenden Endergebniss gekommen ist; das andere aber — und meines Erachtens eines der merkwürdigsten — fast alle meine Vorgänger ganz ausser Acht gelassen oder doch nicht gehörig gewürdigt haben.

Das erstere dieser Werke, das unter dem Namen: „*Centon epistolario del Bachiller Fernan Gomez de Cibdareal*“ berühmt gewordene (angeblich zu Búrgos 1499 zuerst gedruckt; — zuletzt in der *Biblioteca de autor. esp.* von Ribadeneyra, Tomo 13, Madrid 1850) hat seit langem Zweifel gegen seine Ächtheit erregt, und Ticknor (5te Beilage, Thl. II. S. 540 bis 544) hat der Untersuchung dieser Frage einen besonderen Abschnitt gewidmet und es sehr wahrscheinlich zu machen gesucht, dass: „das ganze Buch vom Anfange bis zum Ende eine Erdichtung ist.“ Dagegen spricht sich der jüngste Herausgeber D. Eugenio de Ochoa, (*l. c. p. IX.*) sehr energisch aus: *Esto no obstante* (d. i. die Falsification in der Angabe des Druckortes und Druckjahrs der ersten Ausgabe zugegeben), *no podemos acoger siquiera la hipótesis de semejante fraude* (dass Verfasser und Werk eine viel spätere Fiction seien): *ni se alcanza su objeto, ni parece creible que en tal grado llegue á acercarse la ficcion á la verdad.*“ — Lemcke hat sich in seinem trefflichen „Handbuch“ (Bd. I. S. 96) mit gewohnter Umsicht dahin geäussert, dass, trotz

der von Ticknor vorgebrachten, allerdings gewichtigen Zweifel, „die Streitfrage noch keineswegs als erledigt zu betrachten ist", und es daher für zukömmlich gefunden, dem Werke eine Stelle in seinem „Handbuche" einzuräumen. — Einer der gründlichsten und gelehrtesten Kritiker der Spanier, der oft gelobte Marques de Pidal, ist nun auch in einem eigenen Artikel (in der *Revista de ambos mundos, mes de julio de* 1854, *Tomo II. pp.* 257—280) aufgetreten, worin er allerdings zugiebt, dass D. Juan Antonio de la Vera y Zúñiga Graf de la Roca (Gesandter Philipp's IV. in Venedig, starb 1658) das Werk mit der angegebenen Falsification, in der That aber zu Venedig in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts (jedesfalls vor 1647, in welchem Jahre es bereits von Gil Gonzalez Dávila in seinem *Teatro de las iglesias de España.* Madrid, 1647. *Tomo II. pp.* 69—70, und zwar ohne einem Zweifel an dessen Ächtheit angeführt wird) zuerst herausgegeben und wahrscheinlich an einigen Stellen interpoliert habe, worin er mehrere, von ihm erdichtete Ahnherren (*Veras*) figurieren lässt, um seiner bekannten Sucht zu fröhnen, seine Familie als eine der ältesten und erlauchtesten Spaniens ansehen zu machen (Pidal führt 8 genealogische Werke über die Familie der Veras an, die derselbe Juan Antonio grossentheils selbst unter fingierten Namen in gleicher Absicht fabriciert hat); aber er hält es für durchaus unglaublich, dass das ganze Werk ein Product dieses Vera, oder überhaupt die Erdichtung einer so späten Zeit sei; hingegen für höchst wahrscheinlich, dass es ächt sei und von einem Gleichzeitigen herrühre, habe er nun wie immer geheissen. Denn nachdem er alle von Ticknor vorgebrachten Zweifel[1] mit vielem Scharfsinn zu entkräften gesucht hat, kommt er zu dem Schlusse (*l. c. p.* 278): „*Comprendo perfectamente que Vera y Zúñiga para ensalzar su linage interpolase*

[1] Es ist nicht uninteressant, bei dieser Gelegenheit zu hören, wie sich Pidal über die auch von Ticknor als Beispiel angeführte Autorschaft Quevedo's als vermuthlichen Verfassers der unter dem Namen des Bachiller la Torre so berühmt gewordenen Gedichte ausspricht: „*verdad es tambien que algunos se dejaron llevar de esta suposicion; pero lo es asimismo que la diferencia inmensa entre los versos de la Torre y Quevedo, entre el estilo, entre la escuela, entre el espíritu en fin de uno y otro ingenio, han dado hoy completamente por tierra con aquella infundada suposicion hasta el punto de admirarnos de que una persona del saber de Mr. Ticknor pueda todavía sustentarla.*"

algunas cartas del Centon: su interes en esto era evidente y la empresa no muy difícil: pero creeré fácilmente, ni que él fuese capaz de escribir el Centon, ni que aun siéndolo se tomase el trabajo de finjir aquellas 105 cartas solo para que en algunas de ellas sonasen nombres de su ascendencia. Respecto de cualquiera otro escritor, aun es mas inverosímil la suposicion, á lo menos interin, no se manifieste ó indique siquiera quién pudo ser, entre los pocos que pudieron serlo, el autor de la ficcion, y cuál fué el móvil que á ella le condujo."

Und doch — erklärt sich ein nicht minder gelehrter, nicht minder scharfsinniger Kritiker, D. Pascual de Gayangos in den Zusätzen zum vierten Bande der spanischen Uebersetzung von Ticknor's Werk (Madrid, 1856. *pp.* 408—409) für des letzteren Ansicht und gegen Pidal; denn, meint er, das Hauptargument des Marques und aller Vertheidiger der Ächtheit ist doch nur der in hohem Grade das Gepräge derselben tragende Stil des Werkes; sollten sich daher durch eine noch genauere Prüfung und Vergleichung mit gleichzeitigen Schriften noch mehrere solcher Widersprüche und Willkürlichkeiten (*contradicciones y veleidades*) daran nachweisen lassen, wie sie bei einem Original-Schriftsteller wohl selten angetroffen werden (*que rara vez se encuentran en un escritor original*), so würde auch dieses Argument nicht mehr stichhalten; dagegen aber ist die Ungenauigkeit des grössten Theils der historischen Angaben, die nicht aus der *Crónica de D. Juan II.* entnommen sind, erwiesen; diejenigen aber, die daraus entnommen sind, stimmen in einer solchen Weise damit zusammen, dass man nicht zweifeln kann, sie seien daraus abgeschrieben; es würde daher in der That kein anderes Argument auch nur für die theilweise Ächtheit erübrigen, als die ganz besondere Anmuth, gleichmässige Haltung und Spontaneität, womit diese Briefe geschrieben seien [1].

[1] In einem Briefe an mich (vom 3. November 1854) spricht sich Herr Gayangos noch unumwundener aus: „*El marques (de Pidal) era de los que con mas zelo y ardor defendian la legitimidad de dicho Epistolario. He logrado convertirle, ya no cree ni en el Bachiller ni en sus cartas, pero todavia se esfuerza en probar que aunque interpoladas por Vera y Zúñiga, conde de la Roca, son resto de alguna correspondencia inédita de aquella época, á la que se pondri para autorizarla el nombre del físico del rey Don Juan. Yo las creo todas falsificadas por Vera, siguiendo paso á paso la crónica.*" — Die nach-

Das andere Prosa-Werk dieser Periode, welches ich hier besprechen will, weil es bis auf die neueste Zeit selbst bei den Eingebornen in unverdiente Vergessenheit gekommen war[1], ist des Alonso Martinez de Toledo, Erzpriesters von Talavera, ascetisch-satyrischer Sittenspiegel, der unter dem Titel erschien:

„*Arcipreste de Talauera que fabla de los vicios de las malas mugeres. E complisiones de los hombres.*“ —

Es erschienen davon schon im 15ten Jahrhundert mehrere Ausgaben, nämlich — wenn auch die von Panzer erwähnte von Sevilla 1495 auf einem Missverständnisse beruhen sollte — zu Sevilla, *por Meynardo Ungut Aleman é Stanislao Polono. a X. de maio*, 1498. *Fol. goth.* (vgl. Mendez, *Tipographia esp.*, *pp.* 304 bis 306, und Brunet, *s. v.* Martinez); — zu Toledo, *por maestre Pedro Hagenbach aleman. a 29 de Octubre.* 1499. 4. *goth.*; — dann im 16ten Jahrhunderte: zu Toledo, *Pedro Hagenbach.* 1500. *Fol. goth.*; — zu Toledo, *por Arnao Guillen de Brocar. á 26 de Julio* (nicht, wie Brunet irrig angiebt, *á 6 de junio*). 1518. *Fol. goth.* Diese Ausgabe nennt sich auf dem Titel schon: „*Nueuamente añadido;*“ und ist auch in der That mit dem dritten und vierten Theil von den „*Complisiones de los hombres*“ und der „*Reprobacion de los fados y fortunas*“ vermehrt; und am Ende heisst es: „*Aqui se acaba el libro del Arcipreste de talauera: que trata de vicios e virtudes e reprouacion del loco amor: assi de los hombres como de las mugeres: o segun algunos llamado coruacho.* — Ferner zu Logroño, *en casa de Miguel de Eguia. a 28 de Setiembre.* 1529. *Fol. goth.*; — endlich zu Sevilla, *por Andres de Burgos. a 5 de hebrero.* 1547. (bei Brunet irrig 1546.) 8. *goth.* — Alle diese Ausgaben sind grosse Seltenheiten geworden (die k. k. Hofbiblio-

---

stehende später darüber erschienene Schrift Adolfo de Castro's: „*Memoria sobre la ilegitimidad del Centon epistolario, y sobre su autor verdadero* (Cádiz, 1857. 4.)“, ist mir nur dem Titel nach bekannt geworden.

[1] Clarus (a. a. O. II. S. 511) erwähnt es zwar nach der von Nic. Antonio (*Bibl. hisp. vetus T. II. p.* 249, No. 324) davon gegebenen Notiz; sagt aber selbst, dass es ihm „nie zu Gesicht gekommen sei“. Weder Ticknor, noch seine spanischen Uebersetzer haben desselben mit einem Worte gedacht (vgl. meine Anmerk. zur deutschen Uebersetzung, I. S. 319). Erst Lemcke hat dem Erzpriester eine Stelle in seinem „Handbuche“ (Thl. I. S. 105—117) eingeräumt und sich dabei auf meinen Vorgang berufen (den Artikel in den Blätt. f. Unterh., 1850. No. 234), den ich daher im Wesentlichen hier wiedergebe).

thek besitzt die drei letzten); beweisen aber, welche Beliebtheit das Werk gleich nach seinem Erscheinen erlangt hatte und noch lange behauptete.

Von dem Verfasser weiss man nur, dass er Caplan Königs Johann II. von Castilien war und das in Rede stehende Werk, wie aus dessen Prolog erhellt, noch zu Lebzeiten dieses Königs verfasst hat[1]. Man hat ihm noch ein anderes Werk zugeschrieben, eine Chronik die den Titel führt: „*Atalaya de las Cronicas*“, und bis jetzt nur handschriftlich existiert (früher in der Bibliothek des Marques de Cábrega, und mit dieser nun an die k. k. Hofbibliothek überkommen); aber schon Bayer (*l. c.*) hat nachgewiesen, dass diese Chronik von einem anderen Alonso de Toledo herrühre, der Baccalaureus von Cuenca war und um 1480 lebte.

Der „*Corbacho*“ des Erzpriesters von Talavera, wie er selbst sein Werk nach dem Vorgange von Boccaccio's gleichnamigem ähnlichen Inhalts genannt hat, und unter welchem Namen es bekannter geworden ist, zerfällt in vier Haupttheile; der erste handelt von der Verwerflichkeit der thörichten Liebe (*reprobacion del loco amor*) und wie nur einzig die Liebe zu Gott eine heilbringende sei; der zweite schildert die Eigenschaften oder geisselt vielmehr grossentheils satyrisch die Laster der Weiber (*diré de las condiciones y algun tanto de las viciosas mugeres*); der dritte charakterisiert die Männer nach den vier Temperamenten und deren Einfluss in ihrem Verhältniss als Liebhaber (*de las complexiones de los hombres cuales son, ó qué virtudes tienen para amar, ó ser amados*); der vierte endlich widerlegt die Anhänger fatalistischer Doctrinen, weil diese gewöhnlich ihre sündhafte Liebe als Schicksalsbestimmung entschuldigen zu können glauben (*concluiré reprobando la comun manera de hablar de los fados, venturas, fortunas, signos, planetas, ... y esto por cuanto algunos quieren decir que si amando pecan, que su fado y ventura gelo procuraron*). Man sieht schon aus dieser kurzen Angabe des Hauptinhalts, wie

[1] Bayer, in den Anmerkungen zu Nic. Antonio (*l. c.*) sagt zwar: „*Exstat in cod. Escurial. . . . . atque item ejusdem Archipresbyteri Talaverensis tractatus alter hispanicus: Contra la comun fabla y opinion que se tiene falsamente acerca de los fados, signos y planetas, anno, ut ibidem legitur*, 1432 *ab auctore editus.*“ Aber offenbar ist das nur der erwähnte, in ätden speren Ausgaben hinzugefügte „vierte Theil“ des obigen Werkes.

wichtig dieses Werk als Sittenspiegel ist; es ist aber nicht minder merkwürdig als Denkmal der spanischen Prosa, und zwar gerade in der schwierigsten Gattung, der satyrischen. Denn wenn man den schwerfälligen Pedantismus und die geringe Bildung der doctrinären Prosa jener Periode billigerweise berücksichtiget, so muss man erstaunen über unseres Erzpriesters Leichtigkeit, oft dramatische Lebendigkeit, Fülle von Beredsamkeit, die ungewöhnliche Macht über die Sprache und ihren charakteristischen Gebrauch je nach den zu schildernden Gegenständen und Personen, vom erhabenen Stile in den ascetischen und paränetischen Partien bis zur Sprache des gemeinen Lebens und der Strassenberedsamkeit des Volkes in den oft sehr drastischen satyrischen Sittengemälden, indem der Verfasser sehr oft mit grosser Leichtigkeit in die zu schildernden Persönlichkeiten und Charaktere sich objectiviert und in dramatisch gehaltene Dialoge und Monologe übergeht. Denn wiewohl er auch natürlich nicht versäumt, seine Gelehrsamkeit bei jeder Gelegenheit pedantisch auszukramen und ausser den kirchlichen und altclassischen Schriftstellern häufig auch Boccaccio citiert[1], so giebt er doch vielfach die sprechendsten Proben, dass er es auch verstanden, unmittelbar aus dem Leben zu schöpfen, dass er eine reiche Menschenbeobachtung besessen, besonders des weiblichen Charakters und Herzens, und dass er mit nicht gewöhnlichem Talente die Schwächen und Laster seiner Zeit herauszufinden und darzustellen wusste, wobei er keines Standes, selbst nicht des eigenen, des

---

[1] Literarhistorisch beachtenswerth sind unter seinen Anführungen die des Gerson (im *Prólogo*); die des sagenhaften Virgil (*Parte I. cap.* 18, Virgil im Korbe vor dem Thurme der römischen Dame dem Spotte des Volkes preisgegeben, und wie er sie dafür bestraft); die der Ritterbücher (*Parte I. cap.* 39: *No es esto coronica ni hystoria de caualleria: en las quales alas vezes ponen c. por. b.*); die der „Geschichte von der ausgesperrten Frau" (*Parte II. cap.* 1); die der *Representaciones*, d. i. dramatischer Darstellungen (*Parte II. cap.* 9: *Representacion hacen en el carmen de la pasion*); — die der *Patrañas y romances*, Volksmärchen und Romanzen (*Parte II. cap.* 14); — und die des *Tristan de Leonis* und *Lanzarote de Lago* (*Parte IV. cap.* 6). — Hingegen wurde einer seiner Schwänke bald von einem Volksdichter besonders bearbeitet und als fliegendes Blatt verbreitet: „*Siguense unas coplas que hablan de como las mugeres por una cosa de nonada dizen muchas cosas: en especial una muger sobre un huevo con su criada. Fechas por Rodrigo de Reynosa.* 2 Blätt. 4. aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts (s. *Parte II cap.* 1; in Lemcke's „Handbuch", I. S. 106—111 abgedruckt).

geistlichen, schonte. Kurz der Erzpriester von Talavera ist ein Geistesverwandter und würdiger Nachfolger des Erzpriesters von Hita, den er auch gekannt und namentlich angeführt hat (*Part. I. cap. 4: „y un exemplo antiguo es el qual puso el arcipreste de Hita en su tratado*“), und er war gewiss von bedeutendem Einfluss auf den Verfasser der „Celestina“, mit der sein Werk in Beziehung auf den Gegenstand so viele Berührungspuncte darbot, und in Beziehung auf Stil und Sprache die unverkennbarste Ähnlichkeit hat. Denn der „Corbacho“ ist nächst der „Celestina“ die reichste Fundgrube für die Idiotismen und die Sprichwörter der spanischen Umgangssprache jener Zeit.

Es ist daher jedesfalls nur zu billigen, dass dieses lange genug ungebührlich vernachlässigte und der Seltenheit der alten Ausgaben wegen schwer zugängliche Werk von den Herausgebern der „*Biblioteca de autores españoles*“ in dieselbe aufzunehmen versprochen worden ist[1].

2.

Monumens de la littérature romane, publiés sous les auspices de l'académie des Jeux Floraux, avec l'appui du conseil municipal de la ville de Toulouse, et du conseil général du département de la Haute-Garonne, par M. Gatien-Arnoult, l'un des quarante Mainteneurs, Président de la commission des manuscrits des Jeux Floraux etc. Tome premier (enthaltend: Las Flors del Gay Saber estier dichas Las Leys d'amors. Première et deuxième parties). Toulouse, typographie de J.-B. Paya. 1841. grand in 8. XIV und 365 S. mit Einem Fac-simile[2].

So lange noch der Troubadoursgesang, von der Gunst der Fürsten und Edeln freigebig gepflegt und von der Huld männiglicher Frauen begeistert, an den Höfen und in den Schlössern der blühenden Provence in vollen Klängen ertönte, hatten die Sänger noch zu viel Lust am Finden und Schaffen (*trobar*), als

---

[1] Bis dahin kann man sich mit den Proben begnügen, die in dem nicht genug zu empfehlenden „Handbuche“ Lemcke's mit richtigem Tacte daraus gewählt worden sind (Thl. I. S. 106—117).

[2] Aus den Berliner Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik; 1842, Septemb. No. 53—58, Sp. 422—463.

dass sie Zeit und Anlass gefunden hätten, statt durch Beispiele, durch Vorschriften zu lehren, statt als kühne Schwimmer den reichen, freien Strom der Phantasie zu bändigen, als berechnende Baukünstler ihn durch Faschinenwerke von Formeln und Regeln zu dämmen, um ihn zum Lasttragen häuslichen Bedarfs zu canalisieren und für Jedermänniglich fahrbar zu machen.

Denn so lange die Sonne scheint, braucht man keine Laterne; so lange „Dichten und Singen der Hebel aller Fröhlichkeit sind“ (*qar trobars et chantars son movemenz de totas galliardias*, wie Raimon Vidal sagt), ist man sicher, auch ohne Anleitung die „rechte Weise“ (*dreita maniera de trobar*) zu treffen, und so lange man die Kunst, wie etwas Angeborenes, aus innerem Drange, fast unbewusst übt, hat man nicht nöthig, sie als Wissenschaft, dann wohl nur mehr ironisch die „fröhliche“ genannt (*gaya sciensa de trobar*), mühsam zu erlernen. Erst wenn mit dem Verglühen des Sommers die Blüthen und Blumen verwelken, Winterfröste das gastliche Laubdach des Waldes entblättern und darob die Sänger des Hains trauernd schweigen, sucht man durch Treibhäuser, nachgemachte Blumen und abgerichtete Stubenvögel die verlorene Lust künstlich zu verlängern.

Daher traten auch erst zu jener Zeit, als gegen das Ende des 13ten Jahrhunderts mit dem Entweichen des Rittergeistes auch die Troubadourspoesie verblühte, zunehmende Selbstsucht und Rohheit sie an den Höfen und auf den Burgen nur mehr frostigen Empfang finden liess, und darob die ächten Sänger adelicher Zucht und Minne unwillig verstummten (vgl. Diez, Die Poesie der Troubadours; S. 64), die Präceptisten auf und wähnten durch zunftmässige gelehrte, nach dem Muster der Universitäten gebildete Vereine (*Consistori de la gaya sciensa*), Satzungen für freilich bloss formelle Nachahmung der guten alten Meister (*Leys d'amors segon los bôs anticz trobadors*), wodurch den lebenswarmen Blüthen der Phantasie nur mehr äusserlich ähnliche, aber innerlich todesstarre Scheingestalten (*Flors del gay saber*) hervorgebracht werden konnten, und durch also schulgerecht abgerichtete gelehrte Meistersänger (*Bacheliers e Doctors en la gaya sciensa*) ein fröhliches Kunstleben verlängern zu können, nachdem schon längst der leben- und lustbedingende Geist vor dem Prosaismus der Zeit entflohen war.

So hatten die guten alten Troubadours es höchstens nöthig

gefunden, Anleitungen für ihre, sich mehr mit dem bloss Technischen beschäftigenden Spielleute (*Joglars*) zu geben, wie Guiraut de Cabreira und Guiraut de Calanson (vgl. Diez a. a. O. S. 221—222); sie selbst aber, so lange sie auf eigenen Füssen kräftig und sicher vorschritten, brauchten weder Gängelband noch Führer[1]. Seit der Mitte des 13ten Jahrhunderts hingegen, als die vitale Kraft der Troubadourspoesie immer schwächer wurde, diese von Hypersthenie in Asthenie verfiel, erschienen nacheinander die didaktischen Abhandlungen, die grammatisch-rhetorischen Anleitungen und Poetiken, wodurch man der sogenannten „fröhlichen", in der That aber sehr traurig gewordenen Kunst ein Scheinleben zu fristen suchte; ja nach Stiftung der poetischen Zunftgenossenschaften zu Toulouse und Barcelona glaubte man die geistverlassene, zum todten Wissen erstarrte Kunst hauptsächlich durch Satzungen und Ordnungen, durch Schematisieren und Regulieren der nun bedeutungslos gewordenen Formen neu beleben zu können.

Wie zahlreich diese doctrinären Versuche waren und welches Gewicht man auf sie legte, mögen folgende, für die Geschichte derselben wichtige Stellen aus den Werken der Marqueses von Santillana und Villena, zweier Schüler und Gönner des *gay saber*, bezeigen; von denen der Erstere im „*Prólogo*" zu seinen versificierten „*Proverbios*" (Anvers, 1558. in - 12. fol. 5vo. und neu wieder abgedruckt in der Ausgabe der sämmtlichen Werke des Marques von Amador de los Rios, *p.* 26) gegen die Anschuldigung der Unkenntniss oder Nichtbeachtung der von den damals schon als Autoritäten geltenden Präceptisten aufgestellten „*reglas del trobar*" sich also zu wahren sucht: *É asy mesmo podrian deçir aver en esta obra algunos consonantes* (Reime) *é pies* (Verse) *repetidos, asy como si passassen por falta de poco conosçimiento o inadvertençia: los quales creeria non aver leydo las regulas del trovar, escriptas é ordenadas por Remon Vidal de Besaduc* (l. Besaudun), *ome assaz entendido en las artes liberales, é gran trovador; nin la*

[1] So sagt Jaufre Rudel sehr schön: „Ich habe genug Lehrer und Lehrerinnen des Gesanges um mich: Wiesen und Gärten, Bäume und Blumen, dazu den Gesang der Vögel". Vgl. Diez a. a. O. S. 24—25, der ebenda gezeigt hat, dass es bei den alten ächten Troubadours keine Kunstschulen im eigentlichen Sinne gegeben habe und dass zu ihrer Zeit die „Schulpoesie, der die Form Hauptsache ist", noch nicht aufkommen konnte.

continuaçion del trovar fecha por Jufré de Joxa (l. Foxá), *monge negro, nin del mallorquin, llamado Berenguel de Noya; nin creo que ayan visto las leyes del constistorio de la Gaya dotrina que por luengos tiempos se toro en el collegio de Tolosa por abtoridad é permission del Rey de Françia*". — Und in den „*antiguos Apuntamentos sacados del arte de Trobar, que escrivió Don Enrique de Villena* (in Mayans y Siscar *Origenes de la lengua española.* Madrid, 1737. in-12. *Tomo II. p.* 321. sig.; vgl. *Tomo I. p.* 180—182) findet sich folgende historische Uebersicht der Arbeiten der Vorgänger des Marques: „*El Consistorio de la Gaya Sciencia se formó en Francia en la cibdad de Tolosa por Ramon Vidal de Besalú. Esmerandose con aquellas reglas los entendimientos de los groseros. Este Ramon por ser comenzador no fabló tan cumplidamente. Succedióle Jofré de Foxá, monge negro, é dilató la materia llamando á la obra que hizo, Continuacion del Trobar. Vino despues deste de Mallorca Belenguer de Troya* (l. Noya), *é fizo un libro de Figuras, é Colores rheptoricos. Despues escrivió Guilielmo Vedel de Mallorca la Suma Vitulina con este tratado. Porque durasse la Gaya Sciencia se fundó el Colegio de Tolosa de Trobadores con autoridad, é permission del Rey de Francia, en cuyo territorio es, é les dió libertades, é privilegios, é asinó ciertas rentas para las despensas del Consistorio de la Gaya Sciencia. Ordenó que oviesse siete Mantenedores que hiciessen Leyes. Hizieron el Tratado intitulado Leyes de Amor, donde se cumplieron todos los defectos de los Tratados pasados. Este era largo: por donde Guillen Molnier* (l. Molinier) *le abrevió, é le hizo el Tratado de las Flores tomando lo sustancial del Libro de las Leyes de amor. Despues vino Fray Ramon Cornet, é fizo un Tratado en esta Sciencia, que se llama Doctrinal. Este no se tuvo por tan buena obra por ser de persona no mucho entendida, reprehendiósela Juan Castilnou* (l. Castellnou) [*en*] *Los vicios esquivadores, id est, que se devan esquivar. Despues destos no se escrivió hasta Don Enrique de Villena*"[1].

[1] Ueber Einige der hier erwähnten findet man nähere Auskunft, und zwar über Raimond Vidal von Bezaudun — den der Marques de Villena und so Viele nach ihm, irrig von: Besalú genannt und zum Stifter der Blumenspiele zu Toulouse gemacht haben (im J. 1324) — den Verfasser der „*Rasos de trobar*", und berühmten Troubadour der im 13. Jahrh. lebte (es ist um so merkwürdiger, dass gerade er, der für einen der ältesten Präceptisten gilt, auch schon ein Klaggedicht „über die Abnahme der Gönner des Gesanges" geschrieben

Von diesen Poetiken sind aber erst in neuester Zeit einige bekannt gemacht worden; so gab Hr. F. Guessard den „*Donatus provincialis*" von Uc Faidit, eine mehr grammatisch-lexicalische Abhandlung in provenzalischer Sprache nebst einer lateinischen Paraphrase aus dem 13ten Jahrh., und die oben erwähnte „*Dreita maniera de trobar*" von Raimon Vidal in der „*Bibliothèque de l'École des Chartes*", Paris, 1839. *Tome I. p.* 125—203, heraus (in neuer Aufl. erschienen u. d. T.: *Grammaires provençales de Hugues Faidit et de Raymond Vidal de Besaudun. 2. éd. revue, corr. et considérablement augm. p. F. Guessard.* Paris 1858. 8.). Und nun hat in dem vorliegenden Werke die *Académie des Jeux-Floraux* zu Tolouse („*qui peut se glorifier d'être la doyenne de toutes les académies existant aujourd'hui sur les divers points du globe*"), die directe Abkömmlingin jener eben da zu Anfang des 14. Jahrh. (1324) von sieben Troubadours gegründeten Muttergesellschaft des „*Gay saber*", begonnen, ihre alten Gesetz- und Statutenbücher abdrucken zu lassen, eben jene, deren in den erst angeführten Stellen der beiden Marqueses schon Erwähnung geschieht. Diese Codices des *Gay saber* wurden nämlich mit religiöser Ehrfurcht in dem Archive der Gesellschaft (die Originale zu Toulouse, wovon Abschriften in die verschiedenen Provinzen

hat), in: Diez, Poesie d. Troub., S. 66—68, 214 u. 225; — *Histoire litt. de la France. T. XVIII. p.* 633—35; — Felix Torres Amat, *Memorias para ayudar á formar un Diccionario crítico de los escritores catalanes. Barcelona*, 1836. *in* 8. *s. v. Vidal;* — Cambouliu, *Essai sur l'hist. de la litt. catalane, p.* 50; — und Guessard in der gleich anzuführenden neuen Ausgabe der *Grammaires provenç., p. XI—XII.;* — über Jofré de Foxá, bei Amat, *l. c. s. v. Foxá;* — über Berenguer de Noya, ebenda, *s. v. Noya;* — über Juan de Castelnou, ebenda, *s. v. Castellnou;* — und über Villena selbst, ebenda, *s. h. v.* — die span. Uebersetzung Bouterwek's, *p.* 21—23 u. 175—77; — Ticknor, I. 266; 280—291; II. 700; — ausser diesen erschienen noch im 14. Jahrh. die leider bis jetzt nicht wieder aufgefundene *Arte de trobar* des Infanten Don Juan Manuel, und die Poetiken der catalanischen Trobadors Luis de Aversó (s. Amat, *l. c. s. v. Aversó* und *Obras del Marques de S ntillana. p. p.* Amador de los Rios, *p.* 626) und Jacme March (s. ebenda, *s. v. March*, — Justo Pastor Fuster, *Biblioteca Valenciana; Valencia*, 1827. *in* 4. *Tomo I. p.* 12; — und die span. Uebersetzung Bouterwek's, *p.* 177—78); und im 15. Jahrh. die „*Gaya de Segóvia*" von Pedro Guillen de Sevilla (s. Diego Clemencin, *Elógio de la Reina Isabel*, in den *Memorias de la Acad. de la Historia de Madrid, Tomo VI. p.* 405; — Sanchez, *Poesias castell. anter. al siglo XV. Tomo I. p.* 218—19; — Ticknor, II. 715—717; — und Amador de los Rios *l. c. p. CXIX.*).

des occitanischen Sprachgebietes versendet wurden, und so auch seit der i. J. 1390 für Catalonien und Aragonien gestifteten Filialgesellschaft in spanischen Bibliotheken, wie in denen von Barcelona, Zaragoza u. a. sich befinden) aufbewahrt, bei feierlichen Gelegenheiten hervorgeholt und vor allem Volke zur Schau gestellt (m. s. die Beschreibung einer solchen Feierlichkeit in der angeführten Abhandlung des Marques de Villena a. a. O. p. 325) und als in jeder Hinsicht normgebend, für Lehre und Beurtheilung, betrachtet. Als daher die Sprache dieser Grundgesetze zu veralten und minder allgemein verständlich zu werden anfieng, liessen im 17ten Jahrh. die Mantenedors modernisierte Abschriften machen, und noch vor der ersten französichen Revolution hatte die Akademie den Plan, die alten Originaltexte mit französischer Uebersetzung herauszugeben; dessen Ausführung aber durch politische und pecuniäre Hindernisse bis zum J. 1841 verzögert worden ist.

Von diesen, das Gesammtgebiet des *Gay saber*, d. i. Grammatik, Poetik und Rhetorik umfassenden Tractaten existieren zwei Hauptredactionen, deren Verhältniss schon der Marques de Villena in der mehr erwähnten Stelle deutlich bezeichnet hat. Nämlich eine weitläufigere, schon von den sieben Gründern begonnene, die ausser dem eigentlich dogmatischen Theile historische Nachrichten von der Entstehung und Gründung des Instituts, disciplinare Anordnungen, eine Art Ceremonienprotocoll und Formularien enthält; diese ist gemeint mit dem „*Tratado intitulado Leyes de Amor*“ oder „*Las Leys d'amors*“, d. i. die Satzungen des Minnegesanges oder „der fröhlichen Kunst“ überhaupt, indem man durch „*amor*“, Minne, welche den Hauptinhalt der Troubadourspoesie ausmachte, diese selbst und die Dichtkunst überhaupt bezeichnete [1]. Aus dieser, bisher ungedruckten Redaction finden

---

[1] So sagt Petrarca, *Trionfo d'amore, cap. IV.*, von dem Troubadour Arnaut Daniel:

Gran maestro d'amor, ch'alla sua terra
ancor fa onor col dir polito e bello.

Und in den *Flors del gay saber* selbst heisst es *p.* 4: „*Donx li trobador nocl . . . venguan pozar en aquestas leys d'amors, quar ayssi es la fons d'esta gaya sciensa de trobar*“. — Raynouard unterscheidet im *Lex. rom. s. v.* zwischen *amor, amour* und *amors, la gaie science des troubadours;* wenigstens findet man

sich Auszüge bei Lafaille, *Annales de Toulouse*, *Tome I*, *p.* 64 bis 84; — Crescimbeni, *Istoria della volgar poesia*, *Tomo II. p.* 211 *et seq.*; — und bei Bastero, *Crusca provenzale*, *p.* 94 *et seq.* — Da aber diese Sammlung zu weitläufig („*este era largo*") und nicht sehr systematisch angelegt war, so beauftragte das *Consistori del gay saber* eine Commission der Tüchtigsten aus seiner Mitte, unter der Oberleitung seines Kanzlers Guillem Molinier, einen, auf den eigentlich dogmatischen Theil sich beschränkenden Auszug daraus zu machen („*tomando lo sustancial del Libro de las Leyes de amor*"), der im Jahre 1356 vollendet, approbiert und gleichfalls als Normale definitiv angenommen wurde. Dieser Auszug heisst zwar auch „*Leys d'amors*"; führt aber auch, zum Unterschiede von der ausführlicheren Redaction, den Titel „*Flors del gay saber*" („*Tratado de las Flores*"), weil er eben nur „die Blüthe des fröhlichen Wissens" enthält, und dieser erscheint hier nun zum erstenmal im Druck.

Hr. Gatien-Arnoult, den die Akademie mit der Herausgabe und Redaction ihrer Gesetzentwürfe und Statutenbücher beauftragt hat, giebt in dem vorausgeschickten „Rapport" eine Beschreibung der die *Flors del gay saber* enthaltenden Handschrift, die er für das Original-Manuscript des Guillem Molinier hält (*p. VII—IX*) nebst einem Fac-simile, und Rechenschaft von den von ihm beim Abdruck des Originals und bei der Redaction der gegenüberstehenden französischen Uebersetzung befolgten Grundsätzen. Er hat nämlich den Text diplomatisch-getreu abdrucken lassen („*une véritable copie, reproduisant exactement le texte, de manière à n'en être qu'une sorte de calque*; *et que je regardais comme nécessaire qu'on y retrouvât même les bizarreries de la ponctuation, les incertitudes de l'orthographe et jusqu'aux incorrections et aux fautes évidentes*"); die Uebersetzung aber ist eine Ueberarbeitung und Ergänzung zweier früherer handschriftlichen, sehr unvollkommnen Uebersetzungs-Versuche der Herren Aguilar und Escouloubre. Text und Uebersetzung füllen drei Bände; ein vierter soll die Erläuterungen und Berichtigungen (deren allerdings sowohl Text als Uebersetzung bedürfen) enthalten. Später soll die andere, weitläufigere Handschrift, vorzugs-

---

dies Wort in der letzteren Bedeutung auch in den *cas. obliq.* immer *amors* geschrieben.

weise unter dem Namen „*Las Leys d'amors*" bekannt, eben so herausgegeben werden; und dann eine Sammlung der seit dem Mai 1324 in den *Jeux floraux* gekrönten Poesien in provenzalischer Sprache der ersteren Troubadours folgen[1].

Der vorliegende erste Band enthält die beiden ersten Abtheilungen der *Flors del gay saber:* die Lautlehre und die eigentliche Poetik. Da dieses Buch in Deutschland eben nicht sehr verbreitet sein dürfte, und doch für die romanische Sprach- und Literaturgeschichte von bedeutender Wichtigkeit ist, so will ich es durch einen möglichst vollständigen Auszug, wobei ich jedoch vorzugsweise das berücksichtige, was auch zur Erläuterung der alten, ächten Troubadourspoesie dient, entbehrlicher zu machen suchen.

Die Einleitung (*p.* 2 — 7) giebt Veranlassung, Zweck und Eintheilung des Werkes an. Als Motive und Zweck der Abfassung dieser „Gesetze des Minnegesanges, in welchen man den guten alten Troubadours, ihren bewährten guten Lehren und dem altherkömmlichen Gebrauche gefolgt und nur das Nöthige ergänzt hat („*pus que la voluntatz es en nos de far leys d'amors segon los bôs anticz trobadors, pauzan e prendem lors bonas opiniôs et aproadas, e seguen aquesta prezen art o lonc uzatge acostumat, e supplen so que sera de necessitat en esta ciensa de trobar*"), werden angegeben: 1) vollständig zusammenzufassen und zu ordnen, was früher dort und da zerstreut sich vorfand; 2) die „Wissenschaft des Findens", die die alten Troubadours geheim gehalten oder nur dunkel vorgetragen, für Jeden verständlich zu machen (*per so que'l sabers de trobar, lo qual havian tengut rescost li antic trobador et aquo meteysh que n'havian pauzat escuramen, puesca hom ayssi*

---

[1] In den J. 1842 u. 1843 sind der zweite und dritte Band der „*Flors*" erschienen, den 3. (*traitant des huit parties du discours*), 4. (*des vices et des figures*) und den 5. Theil (*dans laquelle on montre premièrement comment on fait rimer un mot avec un autre, et comment on tourne le Latin en Roman*) derselben enthaltend (eigentlich was man *Syntaxis ornata* und Rhetorik nennt). Im J. 1849 erschien eine „*Seconde publication*", oder 4. Bd., enthaltend eine Auswahl aus den „gekrönten" Gedichten (*Recueil de poésies en langue romane couronnées par le Consistoire de la Gaie-Science de Toulouse, depuis l'an* 1324, *jusques en l'an* 1498, *avec la traduction littérale et des notes, par le Dr. J. B. Noulet*). — Vgl. Diez, Grammatik der roman. Sprachen. Thl. I. 2. Ausg. (auf diese neue Ausgabe des I. Theiles beziehen sich auch die folgenden Citate) S. 106.

trobar claramen), und viele Unterweisungen und Lehren, die von keinem der alten Troubadours gegeben wurden, und die doch zum „finden" nöthig sind (*jaciayso que sian necessarias ad atrobar*), hinzuzufügen; und 3) die üblen Begierden und die unehrbaren Neigungen der Verliebten zu zügeln und sie die „ächte Minne" zu lehren. Eingetheilt wird das Werk in fünf Hauptabtheilungen, deren Inhalt also angegeben wird:

En la primiera part tractarem de las manieras de trobar, e qual son li sieu mandamen, e perque foc trabada aquesta sciensa. Apres pauzarem motas diffinitiôs, descriptiôs e declaratiôs, tractan de letra, diptonge, sillaba, oratiô, dictiô (Wort) *e d'accen de latî e dels enpedimens d'aquel et aprop del accen de romans.*

En la segonda partida tractarem de bordôs (Versen), *pauzas, novas rimadas, de rims, de coblas, verses* (Strophenart), *chansôs, dansas, sirventês e d'autres dictatz principals* (Hauptdichtungsarten).

En la tersa part tractarem de las VIII. partz d'oratiô, mostran e declaran cas, nombre, temps, persona, gendre e las claus dels mozes e dels temps del verb (*claves modorum et temporum verbi*) *e de las combinatiôs d'aquels.*

En la quarta part mostrarem vicis e figuras pauzan ornat lo qual hom deu segre qui vol far bôs dictatz e netz.

En la quinta part pauzarem alcunas doctrinas mostran que deu hom far accordar .i. mot amb autre, e tornar latî en romans, e per qual maniera pot hom haver entroductiô e materia a far verses, chansôs e autres dictatz, e per qual maniera deu hom sercar los rims per far alqun dictat mostran qu'es pedas e quays pedas (was ein Flickwort im Verse ist und welche für solche Flickwörter zu halten sind), *e qu'es amor e de qual amor devon amar li aymador fugen e esquivan tot avol dezirier et amor dezonesta.*

Man ersieht hieraus, dass die erste Abtheilung die Lautlehre, die zweite die Verslehre, die dritte die (grammatische) Formenlehre, die vierte die Satzlehre (*Syntaxis ornata*) und die fünfte einen practischen Anhang zur Poetik enthält.

Diese Lehren werden meist in gemeiner, ungebundener Rede vorgetragen; nur dass auch darin stets die Casusbezeichnung beobachtet ist[1]; doch werden auch manchmal Definitionen und

---

[1] „*E can parlarem per paraulas planas, so es fora rima, no entendem seguir ornat, mas cominal maniera de parlar, exceptat los cas, lo qual entendem gardar*

Erklärungen in Reimen (*per maniera de rimas*) gegeben, um sie dem Gedächtnisse leichter einzuprägen (*per so qu'om los puesca plus leu reportar e decorar*), und Beispiele hinzugefügt.

Von den beiden ersten dieser Abtheilungen, welche, wie gesagt, der vorliegende Band enthält, behandelt die erstere die Lautlehre, jedoch nur in Bezug auf Versbau und Reimkunst (*p.* 8—92).

Vorausgeschickt wird die Definition von „*trobar*" in der Bedeutung, in der es hier genommen wird; „*trobar*" heisst nämlich ein neues Gedicht in reinem, wohl gemessenem Romanisch machen (*Trobars es far noel dictat en romans fî, bê compassat*). Daher beschäftiget sich die „Wissenschaft des Findens" nur mit eigentlichen Gedichten, d. i. in bestimmtem Mass (*compas*) und in Reimen abgefassten, und lässt die Romane in Prosa, seien sie auch „so adelich und gut wie der vom hl. Gral", unberücksichtiget (*Quar novas escrichas en comtans, can que sian noblas e bonas ayssi co'l romans del sant Grazal e d'autras gran rê, no son d'aquesta sciensa, per so quar no tenô compas, ni mezura de sillabas ni de rims*).

Zuerst wird von den Buchstaben (*qu'es letra*), als den einfachsten Bestandtheilen der Gedichte, gehandelt. Aus diesem Abschnitt bemerke ich, dass die Selbstlaute (und darnach auch die Wörter und Reime) „*plenisonans*" heissen, wenn sie den vollen, offnen Laut haben, „*semisonans*", wenn sie, wie a, e, o, mit halbem, geschlossenem Laute (*am petit sô e mejancier*) ausgesprochen werden, und „*utrisonans*", wenn sie in demselben Worte, je nach dessen Bedeutung, offen oder geschlossen lauten[1]; wie z. B. *pes*,

---

en cascuna part d'aquesta obra." Welche Stelle offenbar so, wie ich sie oben gegeben habe, zu verstehen ist, während in der gegenüberstehenden französischen Uebersetzung: „*Quand nous parlerons en termes ordinaires, c'est-à-dire, sans rime, nous n'entendons pas employer d'ornemens, mais seulement la manière commune de s'exprimer: nous n'en exceptons que certains endroits dans chaque partie de cet ouvrage*", gerade die merkwürdige Angabe von der schon „ausnahmsweise (in Bezug auf die gemeine Sprachweise) strengen Beobachtung der Casusbezeichnung in jedem Theile dieses Werkes", gänzlich missverstanden worden ist (vgl. Diez, Grammatik der roman. Spr. Thl. II. S. 35). Die angeführten Stellen schon zeigen, wie strenge die Flexion durchaus beobachtet ist.

[1] Damit vgl. des Marques de Villena, *arte de trobar* (a. a O. *p.* 332—33):

Fuss, mit offenem, und *pes*, Gewicht, mit geschlossenem Laute. I und U werden im Anlaute als Consonanten (J, V) genommen (vgl. Diez, Gr. d. rom. Spr. I, 401 — 404). — U mit darauf folgendem Vocal ist nach g und q stumm (vgl. ebenda, 401). — Die provenzal. Sprache hat acht Diphthonge: ay, ey, oy, uy, (y st. i) au, eu, iu, ou (vgl. ebenda, 384); ya, ye und ue aber sind keine wahren, sondern unächte Diphthonge (*diptonges contrafag*); denn sie werden zweisylbig ausgesprochen; — yeu ist eigentlich Diphthong; denn ye ist einsylbig auszusprechen. —

Nun folgen einige Regeln zur Vermeidung des Hiatus im Verse, welcher entsteht, wenn (in dem einen Worte auslautend, in dem anderen anlautend) Vocal vor Vocal, Diphthong vor Diphthong, m vor Vocal, r vor r, s mit unmittelbar vorhergehendem Diphthong oder Consonanten vor r zu stehen kommen; nebst den Ausnahmen und Licenzen (besonders in der Verscäsur, *pauza de bordô*). — Ueber die Consonanten finden sich folgende beachtenswerthe Bemerkungen: auf b und p auslautende Wörter können zusammenreimen; denn diese beiden Buchstaben werden im Provenzal. häufig verwechselt und haben auslautend ähnlichen Laut (*Soen pauzam p. per b. e pel contrari, quar han un meteysh sô en fî de dictiô*). — C und G haben (anlautend) einen zweifachen Laut, einen weichen (*suavmen*) vor a, o und u (wie im deutschen k und g; daher fehlen jene welche jay, dejus, joc statt j mit g schreiben), und einen scharfen (*fortmen;* d. i. c wie s und g wie j im Provenz. oder g im Italien.) vor e und i. — C und G können auslautend reimen; doch ist es dann besser, dem Gebrauche zu folgen (*seguen uzatge*) und diese Wörter dann mit c statt g zu schreiben. — Wiewohl c einen schärferen Laut hat (*mays sona*) als s, so sind doch Reime wie abissi: cilici, wegen der Ähnlichkeit des Lautes (*per alcuna semblanssa del sô*), erlaubte, wenn auch minder reine (vgl. Diez, a. a. O. I. 399). — K und Q haben oftmals den Laut des c (*han motas vetz sô de c*), obgleich sie nie im Auslaut stehen; wie z. B. *Karles e quar e cas e cara* (vgl.

— (Sauvages) *Dictionnaire languedocien-françois;* Nismes. 1785. in-8. *p XXIV—XXVIII*, — Joseph Pau Ballot y Torres, *Gramatica y Apologia la llengua Cathalana*. Barcelona. 1814. in-8 *p.* 204—5. Wiewohl unsere Flors ausdrücklich dazu bemerken: „*En aquestz motz semissonans se peccan fort li Catalâ; quar dels motz semissonans fan plenissonans motas vetz*“.

ebenda, 398). — H ist anlautend bloss Zeichen der Aspiration (*nota d'aspiratiô*) und fällt nach dem Apostroph (*cant aytal mot son sinalimphat*) aus (z. B. *homs*, *d'ome;* vgl. ebenda, 404); — h wird nach t gesetzt (th) um dem t seinen Laut vor i und darauf folgendem Vocal zu erhalten, wie z. B. Mathias, das sonst Macias lauten würde; doch wird dies mehr in lateinischen als in romanischen Wörtern beobachtet, welche letztere auch häufig ohne h geschrieben werden, wie *manentia*, *guerentia* u. s. w. Besonderen Laut hat h in den Verbindungen lh, nh, ph (wie lj, nj, f; vgl. ebenda, 394), und ch, wie das provenzal. j oder g vor e und i, daher ch und g, welches oft den Laut von j hat, auslautend reimen und so häufig verwechselt werden, dass man, um richtig zu schreiben, die Nebenformen vergleichen muss (z. B. gach, weil gacha, aber lag weil laja; — „*Quar j e g han entre lor alcunas vetz consonansa, e majormem quar segon que dizon li actor j era pauzada per g, enans que fos g, e per so magister s'escrivia am dos i* [*ji*]“. vgl. Diez, a. a. O. I, 400)[1]. — S lautet in der Regel zwischen Vocalen so weich wie z, daher denn oft z st. s steht, ja diese Schreibweise als die der Aussprache entsprechendere, vorzuziehen ist (vgl. Diez, a. a. O. 395); soll es aber zwischen Vocalen seinen ursprünglichen scharfen Laut behalten, so schreibt man es besser verdoppelt (ss). Dem (Für = oder Bindewort) *que* wird s angehängt (*ques*, nicht zu verwechseln mit *qu'es* und dem enklitischen *que-s*), um den Hiatus zu vermeiden; auch kann man, dem alten Gebrauche folgend, ein z st. s dem *que* anhängen, wenn

---

[1] Diese gequetschte Aussprache des ch hat sich im Neu-Provenz. und in den languedokischen Mundarten erhalten (vgl. J. T. Avril *Dict. provençal-françois. Apt*, 1839. 8. *p.* 8 und *Sauvages*, *l. c. p. XIX*); im Catalanischen hingegen wird in dem auslautenden ch der K-Laut des c nur etwas aspirirt; so sagt Ballot, *l. c. p.* 141: „*Alguns diuhen que la h final se déu omitir en la llengua cathalana per superflua, inutil y redundant, per no demanarla la pronunciació; mes, si parám lo oido en las sillabas finals ac, ec, ic, oc, uc, apar que se nota en ellas alguna aspiració; puix se pronuncian ab mes suavitat ó menos força que en secment, pacte, rectitut, que no tenen h*“ und *p.* 142: „*Mes, sia lo ques vulla, lo cert es que los antichs anyadian constantment la h despres de la c final; escrivint: Crech, amich, antich etc. y no Crec, amic, antic etc.*“ (Darnach ist zu berichtigen, was A. Fuchs Über die sogenannten unregelmässigen Zeitwörter in den roman. Sprachen, S. 75, über die Aussprache des catal. ch, sagt). Den gequetschten Laut des provenzal. und castil. ch geben die Catalanen durch g, j, x, tg, tj, tx; s. ebenda, *p.* 140.

ein Vocal darauf folgt. — Des Reimes wegen kann man in Wörtern, die etymologisch richtiger auf ant, ent, ont, ants, ents, onts auslauten, das t weglassen. — Vor den auslautenden ge und ges pflegt man t einzuschalten oder g zu geminieren (z. B. *paratge*, *salvagges;* vgl. ebenda, 403); doch findet dies nicht statt, wenn unmittelbar vor ge oder ges ein Diphthong, n oder r stehen (daher z. B. *abreuge*, *diptonge*, *marge*). — Man kann *parlet* oder *parlec* schreiben (vgl. ebenda, 395); aber die Nennwörter sollen mit c geschrieben werden, wie *pec*, *duc*, *foc* und *grec*. — D und t können auslautend reimen und werden auch häufig verwechselt[1]. — X verwandelt sich öfter in g (wie z. B. *vax*, *lonx*, *destrix*, in *vaga*, *longa*, *destriga*), öfter in c (wie *grex*, *blanx*, *adonx*, in *greca*, *blanca*, *adoncas;* d. h. eigentlich: x ist dann aus einer Verschmelzung des g und c mit dem flexivischen s oder durch Synkope entstanden; vgl. ebenda, 401), daher werden im letzteren Falle solche Wörter „kunstgerecht" (*segon art*) mit x geschrieben, obgleich man sie gewöhnlich im Romanischen (*segon romans*) mit cs schreibt (z. B. *blancs*, *adoncs*). In zusammengesetzten Wörtern fällt s nach x aus (*exequias*, *executio*); c aber bleibt (*exceptio*, *excitar*). — Y gilt immer als Vocal, wo es auch stehen mag, und wird am häufigsten in Diphthongen gesetzt (vgl. ebenda, 383).

Ich übergehe den Abschnitt von den Sylben, in welchem nur durch einige Beispiele gezeigt wird, wann oa, ia, u. s. w. im Vers und Reime als Diphthonge, wann zweisylbig gebraucht werden können. Eben so wenig brauche ich den Abschnitt von den Wörtern (*dictiôs*) mitzutheilen, da auch sie nur in Bezug auf den Reim besprochen werden, und das hier Gesagte in der zweiten Abtheilung in der Lehre vom Reim ohnehin wiederholt wird.

Der nächste und letzte Abschnitt dieser Abtheilung handelt vom Accent (*Del tractat d'accen*). Der Wortaccent (*cans melodios*) wird vom musikalischen unterschieden, denn die Melodie (*cans de musica*) achtet nicht auf den Wortaccent (*Et entendatz can melodios qu'om fay legen o pronuncian*, *non ges del can de mu-*

---

[1] Im Catalan. soll d nur im An- und Inlaut, im Auslaut immer t gebraucht werden; dies ist wenigstens die Ansicht Ballot's (*l. c. p.* 137—138), dessen Grammatik bei weitem die gründlichste und vollständigste ist. Auch beim Marques de Villena (*l. c. p.* 334) heisst es schon: „*E T. e D. eso mesmo convienen en son en fin de dicion*, *como quien dice*, *Cibdad*, *que se puede facer con D*, *é con T. En principio son disonantes*".

sica; quar aquel regularmen no tê ni garda accen; segon que podetz vezer en lo respôs: benedicta et venerabilis; quar mays trobaretz deponhs en lo ta que es breus naturalmen, que en lo be ni en lo dic, quanque l'accens principals sia en aquela sillaba) [1]*;* doch wird der Analogie wegen (*per alcuna semblansa*) auch der Wortaccent „*cans*" genannt. Jedes Wort hat nur einen Hauptaccent (*accen principal*), Eine Sylbe, worauf der Ton länger verweilt (*en aquel fay hom major demora*); die übrigen haben den *accen greu* (d. i. tonlos) und werden nur kurz ausgesprochen (*breu solamen*). Die Dauer der Aussprache verbunden mit dem Accent giebt das Zeitmass der Sylbe (*aquest temps es demora de pronunciatiô a l'accen ajustada*). Der Hauptaccent hat ein langes Zeitmass (*E l'accens principals ha un temps lonc; e no vol als dire loncz temps, si no ajustamens de los breus etc.*; man sieht, dass hier Bestimmungen aus der lateinischen Prosodie aufgenommen worden sind). Aber auch abgesehen vom Accent, giebt es lange und kurze Sylben; so sind die mit Diphthongen immer länger als die mit einfachen Vocalen (*quar si la sillaba es diptongada, es ades majors la demora, que en la plana*); länger sind diese Sylben noch, wenn auf den Diphthong ein oder mehrere Consonanten folgen, oder, auch ohne Diphthong, wenn sie auf zwei oder drei Consonanten auslauten (*Et ades aytals sillabas diptongadas son plus longas, quan termenô en una consonan, e pueysh plus longas, quan termenô en doas consonans; o ses diptonge, en doas oz en tres consonans;* vgl. damit Diez, a. a. O. I, 459—462); ebenso sind sie in jeder Beziehung länger, wenn der starkbetonte Vocal (*vocals principals*) den offenen Ton (*plenissonans*) hat. Solche Wörter oder Sylben heissen gedehnte (*dictiôs retardivas, o mot retardiu, o sillabas retardivas*). Folgen in einem Verse mehr als drei solcher gedehnter Sylben unmittelbar auf einander (Hebungen ohne Senkung), so ist dies ein Fehler, den man „*colliziô*" nennt, weil dadurch Härten entstehen und derlei Verse unverhältnissmässig lang werden (*E quant hom ne pronuncia en un bordo mays de tres ses meja d'una o de doas sillabas o dictiôs planas, coma e, o, ara, cara, bela,*

---

[1] Dadurch erhält eine neue Bestätigung die in meinem Buche: „Ueber die Lais" (S. 79, 102 u. 274) aufgestellte Behauptung von der Nichtbeachtung der Quantität und selbst nicht des Wortaccents im christlich-volksthümlichen Gesange, als einem charakteristischen Merkmale desselben.

adonx engendrô un vici qu'om apela collizió, que vol dire aspra e dezacordabla contenciôs de sillabas). — Nun folgen Regeln vom lateinischen Accent, die natürlich für uns kein Interesse haben, und woraus ich nur anführe, dass ausdrücklich bemerkt wird: im Romanischen mache man keinen Unterschied in der Betonung zwischen dem Acut und dem Circumflex (*E devetz saber que huey no fam diferensa entre accen agut e circumflec cant al accentuar*). Was nun insbesondere den provenzalischen Accent betrifft (*De l'accen segon romans*), so giebt es hier zwei Hauptaccente, den *accen agut*, wenn der Accent auf der letzten Sylbe, und den *accen lonc*, wenn er auf der vorletzten haftet (wie im Spanischen den *agudo* und *llano*), über diese darf er nicht hinaufsteigen (*E degun temps no trobaretz segon romans accen principal en lo comensamen de dictiô, si donx la dictiôs no es de doas sillabas;* vgl. Diez, a. a. O. I, 469). Wenn daher auch im Lateinischen der Acut auf der ersten Sylbe eines Wortes steht, so muss er im Romanischen doch immer auf die letzte gesetzt werden (*E per aysso en ayssi cum l'accens principals apelatz agutz es pausatz en lo comensamen de dictiô segon latî, en ayssi segon romans es pausatz en la fî, so es en la derriera sillaba, coma senhór, salvadór, tenér etc.*). Der *accens loncz* entspricht dem lateinischen Circumflex, ausgenommen in zweisylbigen Wörtern; denn in diesen kann der Circumflex nicht statthaben (*Et aquest accen lonc nos prendem en loc d'aquel qu'es apelatz circumflex en latî, exceptat cant es la dictiôs de doas sillabas; quar aqui no hac loc circumflecz*; — vgl. dagegen Zumpt's latein. Grammatik Cap. 4, §. 3). Der *accens greus* (*accentus gravis*, eigentlich „nur ein Zeichen der Abwesenheit des Accentes", Tonlosigkeit) hat keine bestimmte Stelle; denn auf jeder Sylbe, die keinen Hauptaccent hat, kann er stehen; einsylbige Wörter jedoch haben immer den Acut (*L'accens greus no ha mays un loc ques autre: quar en cascuna sillaba pot estar: exceptat aquela on cay l'accens principals; si donx no son dictiôs d'una sillaba que tost temps han accen agut*). — Griechische Wörter, die auf a und e, und lateinische, die auf us auslauten, werden im Romanischen mit dem Accent auf der letzten Sylbe, lateinische auf ica aber gewöhnlich mit dem Accent auf der vorletzten ausgesprochen; wie denn überhaupt der latein. Accent sich dem roman. anbequemen muss (*finalmen l'accens del romans tira a si aquel del latî;* — vgl. Diez, a. a. O. I, 470—473).

Die zweite Hauptabtheilung, die eigentliche Poetik (*p.* 100 bis zu Ende), handelt zuerst vom Verse überhaupt. Der Vers wird zum Unterschiede von der Dichtungsgattung, die den Namen *vers* hat, im Provenzal. gewöhnlich *bordôs, bordonetz, versetz, bastôs* oder *bastonetz* [1] genannt. Der Vers wird definiert als ein Theil eines gereimten Gedichtes, welcher höchstens zwölf und mindestens vier Sylben hat, wenn er nicht geimpft (d. h. ein Glied eines Verses mit Mittel- oder Inreimen) oder gebrochen (eingeschobener oder angehängter Halbvers) ist (*Bordôs es una partz de rima que al mas contî XII sillabas et a tot lo mens quatre, si donx no son enpeutat o biocat; quar adonx podon esser no solamen de quatre, mays de tres o de mens tro ad una sillaba).* Als Norm der Sylbenzahl gilt aber der Vers, der auf einen Acut endet (mit stumpfem oder männlichem Reim); denn jene Verse, die auf einen *accen lonc* oder *greu* ausgehen (mit klingenden oder weiblichen Reimen) zählen um Eine Sylbe mehr [2]. Die 4—7sylbigen Verse heissen *menors*, die 8—12sylbigen *majors*. Von diesen verschiedenen Dimensionen der Verse werden nun Beispiele gegeben; zu den neunsylbigen wird bemerkt, dass keiner der alten Troubadours sich ihrer bedient habe (*que degus dels anticz haian pauzat aytal bordô*; — vgl. jedoch Diez, Poesie d. Troub. S. 88) und dass sie noch ungewöhnlich seien; denn sie hätten einen unangenehmen Rhythmus (*laja cazensa*), der nicht besser werde, wenn man sie auch in zwei Verse, in einen vier- und einen fünfsylbigen, auflöse; diese Art gebrochener neunsylbiger Verse werde jedoch manchmal, wiewohl selten, in erzählenden Gedichten (*novas rimadas*) angewendet.

In Rücksicht der Dimension werden die Verse eingetheilt in ganze, geimpfte und gebrochene. Ganze (*bordô principals* oder *veray principals*), deren Gleichmass (*compas*) weder durch Mittel-

[1] Vgl. über die Etymologie und Bedeutung von *bordô, bordonet*, F. Wolf, Über die Lais, S. 190—191. — *Bastôs, bastonetz* erinnert an die Stäbe der nordischen Dichtkunst. — Das bei den alten Troubadours für Vers gebräuchliche *motz*, Wort, kommt hier in dieser Bedeutung nicht mehr vor (vgl. Diez, Poesie d. Troubad. S. 85).

[2] Dasselbe galt in der altfranzösischen Poesie (vgl. F. Wolf, Über die Lais, S. 172—173); und auch in der spanischen haben die *versos agudos* um Eine Sylbe weniger als die *llanos*, nur dass hier die letzteren als Norm für die Sylbenzahl gelten.

oder Inreime noch durch Halbverse gestört wird. Geimpft (*bordô enpeutat*), deren Hemistiche entweder zusammenreimen (*versus leonini*), oder mit dem Hemistich des folgenden, oder mit dem Schlusse des vorhergehenden Verses durch Reime gebunden sind (*versus interlaqueati*); solche Hemistiche können in Rücksicht des Mittel- oder Inreimes für kleinere Verse (*bordonetz*) angesehen werden; insofern sie aber nur Complemente eines anderen Hemistiches sind, gelten sie nur für Theile eines ganzen Verses (*essems am lo romanen es us bordôs principals*); — es ist kein Fehler, solche *enpeutatz* in *Novas rimadas* anzuwenden, wohl aber ist es einer, wenn sie unabsichtlich in Coblas vorkommen, wo man sie dann *rimas fayshugas* (schwerfällige oder lästige Reime) nennt, die man jedoch eher entschuldiget, wenn sie nicht in den Cäsuren stehen. — Gebrochene endlich (*bordô biocat*) heissen die den ganzen Versen angehängten oder eingeschobenen Halbverse (*versus intercalares*), ohne dass sie einen Theil der ganzen bilden, wodurch sie sich eben von den *enpeutatz* unterscheiden; sie können mit ganzen Versen durch den Reim gebunden werden oder auch reimlos bleiben, dürfen jedoch die Hälfte der ganzen Verse (mit denen sie verbunden sind) nicht übersteigen.

Es giebt drei Arten von Pausen (*pauzas*) d. i. Ruhepuncten (*alenadas*) oder Cäsuren (hier ist aber nur die Rede von den rhythmischen Pausen im Unterschiede von den Sinnpausen, die sich an keinen Platz des Verses binden, und nur mit der Strophe soll auch der Sinn schliessen); nämlich die *pauza suspensiva* in der Mitte des Verses (Mittelruhe, eigentliche Cäsur; — *qu'om fay en lo mieg d'un bordô, per far alguna alenada*); — die *pauza plana* am Schlusse des Verses (*qu'om fay en la fî d'un bordô, per far plus pleniera alenada*); und die *pauza finals* am Schlusse der Strophe (*qu'om fay a la fî de cobla*). In einigen Versarten kann man *pauzas suspensivas* anbringen oder nicht (wie in den vier-, sechs- und achtsylbigen); in anderen muss man sie anbringen, so in den neunsylbigen auf der vierten oder fünften Sylbe, in den zehnsylbigen auf der vierten, in den eilfsylbigen auf der fünften oder sechsten, und in den zwölfsylbigen auf der sechsten Sylbe; die fünf- und siebensylbigen Verse aber haben keine Cäsuren. Auch können diese Cäsuren durch Reime gebunden werden, und dann heissen Verse der Art, wie wir oben gesehen, *enpeutat*. Ueberdies können alle ganze Verse mit mehreren Inreimen (*rims*

multiplicatius) an allen solchen Reimstellen Cäsuren haben. — Die *pauza plana* kann zugleich eine Sinnpause, die *pauza finals* aber muss es sein.

Mit den Pausen muss der Accent zusammenfallen (*en las pauzas dels bordôs hom deu gardar accen*); daher müssen die Verse nicht nur auf den Schlusssylben einen Accent haben, und zwar die zusammenreimenden gleiche Accente, sondern auch auf den Cäsuren soll ein Accent (der Acut) haften.

Hier wird ein Excurs eingeschaltet: „*De las manieras principals de novas rimadas*“ d. i. von nicht eigentlich strophischen, meist aus Reimpaaren bestehenden Gedichten, die in drei Hauptarten unterschieden werden, nämlich: *annexas*, in welchen die Absätze (Sinnstrophen) nicht mit einem Reimpaare schliessen (d. h. wenn von einem Reimpaare der eine Vers einen Absatz schliesst, und der andere den nächsten Absatz beginnt), sie mögen nun am Ende mit einem Reimpaare schliessen oder nicht, und der letzte Vers kann gebrochen (*biocatz*) sein oder nicht; — *parionas*, wenn die Absätze mit Reimpaaren schliessen; und dann muss auch das ganze Gedicht mit einem Reimpaare schliessen; doch kann der letzte Vers auch ein *biocs* sein; — und endlich in *comunas*, die theils *annexas*, theils *parionas* sind (dieser gemischten Art bediente sich Nath de Mons häufig); das Ganze muss dann mit einem Reimpaare schliessen; doch kann auch hierzu der letzte Vers *biocatz* sein [1].

Nun folgt der lange und wichtige Abschnitt vom Reime. Der Reim (*rims* oder *rima*) wird hier aber in einer sehr weiten Bedeutung genommen, nämlich nicht nur durch Bindung als An- oder Gleichklang, sondern als kunstmässige (symmetrische) Ver-

[1] Man braucht unter *novas rimadas* nicht ausschliessend erzählende Gedichte zu verstehen, denn es können hierunter auch beschreibende, didaktische, kurz nicht eigentlich lyrische, in Kunststrophen abgefasste verstanden werden; hingegen konnten erzählende Gedichte auch in Strophen abgefasst werden, wiewohl dies sehr ungewöhnlich war. — Diese Reimart der Provenzalen hat auch in der spanischen Poesie Eingang gefunden, besonders haben die Kunstdichter aus dem 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wie Encina, Nuñez de Reinoso u. s. w. sogar Romanzen nach Art der *Novas* gemacht, wovon sich Beispiele bei Duran, *Rom. gen.* 2. *ed. Tomo II.* im 3. Anhang, unter der Rubrik: „*Rom. de varias clases, hechos en versos pareados*“ zusammengestellt finden. Vgl. auch Rengifo, *Arte poet. Cap.* 22, über die „*pareados, ó parejas en versos de redondilla mayor.*“

bindung von Versen überhaupt (*Rims es certz nombres de sillabas ajustat a luy autre bordô per pario d'aquela meteysha acordansa e paritat de sillabas, o de diversas, am bela cazensa a cert compas fayt de certa sciensa*). Daher wird auch zuerst von den *rims estramps* (getrennten, vereinzelten Reimen), d. i. von der Verbindung reimloser (oder wenigstens nur unvollkommen reimender) Verse gesprochen, die, wenn die Endsylben (in den Versschlüssen) der Art sind, dass sich leicht ein reiner, kunstgerechter Reim (*leyal accordansa*) dazu finden liesse, gewöhnliche (*rim estramp comû*), im Gegentheile aber seltnen (*rim estramp car*) heissen. Dann erst wird zu den *rims accordans*, den Reim in der gewöhnlichen (wiewohl auch noch weiteren) Bedeutung übergegangen, und diese werden in Hinsicht des mehr oder minder vollkommenen Zusammenklangs eingetheilt in *rims accordans per sonansa*, *per consonansa* und *per leonismetat*. Die *sonansa*, d. i. Assonanz, ist entweder *borda* (unächt) oder *leyals*; und die *borda* heisst *borda simpla*, wenn die assonierenden Wörter den Accent auf der letzten Sylbe (*ab accen agut*, stumpfe Assonanz), und *borda dobla*, wenn sie ihn auf der vorletzten (*ab accen lonc* oder *greu*, klingende Assonanz) haben. Diese *sonansa borda* (gerade die eigentliche Assonanz, wie sie bei den Spaniern üblich ist), war nur in *estramps* zulässig, sonst unkunstmässig und bloss in den volksmässigen *Mandelas* gebräuchlich. Die *sonansa leyals* findet, wie die *borda simpla*, auch nur bei Wörtern mit dem Acut statt, unterscheidet sich jedoch von letzterer, in welcher weder die vor noch die nach den assonierenden Vocalen stehenden Consonanten berücksichtiget werden (wie *amors : vos*), darin, dass in ihr, wenn die Wörter nicht bloss auf die assonierenden Vocale auslauten (wie *dô : bô*), die auslautenden Consonanten entweder dieselben (*rems : sems*) oder gleichlautende (*Job : trop*, — *bort : cort*) sein müssen (auch werden Consonanten, durch die der Laut nicht verändert wird, nicht berücksichtiget, wie *essems : temps*); die anlautenden Consonanten sollen hingegen entweder verschieden (*agradan : remiran*) sein, oder, wenn dieselben, doch verschiedene Aussprache (*baratz : ratz*) oder nur fast gleiche Aussprache (*glas : las*) haben, oder das eine Wort (oder Sylbe) soll mit einem Consonanten, das andere aber mit dem assonierenden Vocal anlauten (*mals : als*). — Die *consonansa*, d. i. eigentlicher stumpfer oder männlicher Reim, ist ebenfalls entweder *borda*, wenn die Reim-

sylben den *accen greu* haben, d. h. auf einen Vocal auslauten (wie *fetge : metge*; — auch nur als *estramp* zulässig); oder *leyals*, in welchem Falle die reimenden Wörter den Acut, nach dem Vocale dieselben, und vor ihm dieselben oder doch gleichlautende, in einer Sylbe mit ihm verbundene Consonanten haben müssen (wie *don : redon*, *quans : cans*); durch diese letztere Bestimmung (in Hinsicht der anlautenden Consonanten) unterscheidet sich de *consonansa leyals* von der *sonansa leyal*, während von den auslautenden Consonanten bei beiden dieselben Regeln gelten (sind die anlautenden Consonanten nicht in einer Sylbe mit dem reimenden Vocal verbunden, so ist es nur eine *consonansa contrafacha*, wie *cant es : cortes*). — Die *leonismetatz* endlich, d. i. zweisylbiger reiner weiblicher, eigentlich klingender oder reicher Reim[1], ist entweder *simpla* und zwar mit *accen greu* (wie *obra : sobra*, *natura : noyridura*) oder mit *accen agut* (*Gastós : bastós*); — also zweisylbige weibliche oder eigentlich klingende Reime, in denen nur der anlautende Consonant der ersten Reimsylbe verschieden ist, oder diese in dem einen Worte mit dem Vocal anlautet (die übrigen Buchstaben müssen hier ebenso zusammenstimmen, wie in der *sonansa leyal*); — oder *perfiecha*, wenn auch die anlautenden Consonanten der ersten Reimsylbe dieselben sind (wie *vida : covida*, oder mit Acut, *sanetat : canetat*); — sind aber die beiden Reimsylben getrennt, so ist es nur eine *leonismetatz contrafacha* (z. B. *simpla : bey als : leyals* und *perfiecha : mant asta : ave tasta*)[2]. — In der *leonismetat* berücksichtiget man nur zwei Reimsylben; es können jedoch auch mehr als zwei zusammenreimen, was man dann einen *rim mays perfieg leonisme* nennen könnte (wie *noyridura : poyridura*). — Man kann alle diese Reimarten in demselben Gedichte vermischt anbringen, nur muss es mit Absicht geschehen.

Wenn man ferner die strophische Anordnung der Reime (Reimstellung) berücksichtigt, in welcher Beziehung sie *ordinals* heissen[3], so sind sie *dissolut* oder *singulars*, je nachdem sie erst

---

[1] Vollkommen übereinstimmend mit dem was ich in meinem Buche: Über die Lais, Anm. 11 und S. 179—181, von der *léonimetez* in der altfranzösischen Dichtkunst gesagt habe. Vgl. auch: W. Wackernagel, Altfranzös. Lieder und Leiche, S. 173.

[2] In der alten Troubadourspoesie machte dieses Getrenntsein der Reimsylben keinen Unterschied (vgl. Diez, a. a. O. S. 96).

[3] Eigentlich gehört diese Lehre in den Abschnitt von den Strophen, wo

in der folgenden Strophe gebunden werden oder in derselben (vgl. Diez a. a. O. S. 97); man nennt aber die Reime und Strophen auch dann noch *rimas* und *coblas singulars*, wenn sie auch *capcaudadas* oder *capcoadas* sind, d. h. wenn der letzte Vers der einen Strophe mit dem ersten der nächsten gebunden wird (auf welche Weise 2, 3, 4 oder alle Strophen verbunden sein können); aber dann dürfen höchstens noch ein, zwei oder drei Reime der einen Strophe in der andern wiederholt werden. Würden vier oder mehrere wiederholt, dann wären sie keine eigentlichen *singulars*, sondern *tornadas;* haben je zwei, drei, vier u. s. w. Strophen dieselben Reime, so heissen sie *coblas doblas*, *ternas*, *quazernas* u. s. w.; ist dies in allen Strophen eines Gedichtes der Fall, so dass sie ein Reimsystem bilden, so heissen sie *coblas unisonans* (vgl. ebenda S. 97—99); in allen Strophen mit durchgreifenden Reimen muss man besonders darauf achten, dass das Geschlecht der Reime (*compas d'accen lonc et agut*) an derselben Stelle genau wiederkehre, weil man sonst die Harmonie (*perfieg sô*) zerstören würde. — Werden in derselben Strophe wenigstens je zwei, höchstens je drei ganze Verse unmittelbar am Ende gebunden, so heissen sie *rimas* oder *coblas caudadas* (wie in der mittellateinischen Poesie die *versus caudati*; vgl. Über die Lais, Anm. 38); — sind vier Verse auf diese Weise gebunden, so nimmt man an, dass sie paarweise reimen, *de dos en dos van*; *continuadas* aber, wenn alle Verse einer Strophe so gebunden sind (einreimige Tiraden, vgl. Diez, a. a. O. S. 96 und 98; — doch war diese Reimweise damals schon nicht mehr gebräuchlich: *e d'aquesta no uza hom huey gayre*). — Reime und Strophen mit überschlagender Bindung sind entweder *rimas* und *coblas encadenadas*, mit verschränkter Reimstellung (abab), oder *crozadas*, mit eingeschlossener Reimstellung (abba, also nicht zu verwechseln mit den *rimes croisées* der französischen Dichtkunst, die vielmehr den *encadenadas* entsprechen); werden diese beiden Reimstellungen in derselben Strophe verbunden, so entstehen daraus *coblas crotz-encadenadas* (abba cdcd oder abab cddc, diese Art Bindung ist die vorherrschende in den *Coplas de arte mayor* der Spanier); und

---

sie auch wieder abgehandelt wird; um jedoch Wiederholungen zu vermeiden, will ich schon hier alles darauf Bezügliche zusammenfassen. — In dem Abschnitt von den Strophen finden sich von all diesen Reimarten zahlreiche und längere Beispiele.

besteht eine Strophe theils aus überschlagenden, theils aus unmittelbar am Ende gebundenen Reimen, so heisst sie *crotz-caudada* (z. B. abba ccdd, oder aa bb cddc, oder aa bccb dd) oder *cadena-caudada* (wie ab ab cc dd, oder aa bb cdcd, oder aa bcbc dd). — Haben die Strophen ausser den Endreimen noch Mittel- oder Inreime, sei es in demselben Verse, oder auch an den correspondierenden Stellen zweier aufeinanderfolgenden, von 2 zu 2 oder 3 zu 3 Sylben, so heissen sie *rimas* oder *coblas multiplicativas* oder *tombarelas*, oder auch überhaupt *enpeutadas* (vgl. oben, und Diez, a. a. O. S. 97), und *serpentinas*, wenn gar alle Sylben zweier Verse aufeinander reimen (mit Recht wird von diesen müssigen Spielereien gesagt: *pero vâs es qui met son estudi en far aytals rims, quar mays han de difficultat que d'utilitat*). Ebenso bedeutungslos ist jene Art von Alliteration, wenn alle Worte eines Verses mit demselben Buchstaben anfangen, oder wenn dieselben oder ähnlich lautende Sylben in mehreren Worten eines Verses wiederholt werden. Kommen Verse der ersteren Art in einer Strophe vor, so heisst sie *cobla replicativa* oder *entretincha* (vgl. Diez, S. 101—102); enthält sie Verse der anderen Art, so wird sie dann *cobla refrancha* genannt. — *Rimas* und *coblas biocadas* sind jene, die gebrochene, Halb- oder kürzere Verse mit den ganzen verbunden enthalten (s. oben). — Werden in einer Strophe verschiedene Vers- und Reimarten vermengt angebracht, so nennt man sie *cobla desguizada;* doch muss dann in allen übrigen Strophen dieselbe Mischung beobachtet werden. — Kommen in einer Strophe reimlose Verse (Waisen) vor, oder besteht das Gedicht nur aus Einer Strophe (höchstens mit einer *tornada*), so nennt man solche vereinzelte Reime oder Strophen *esparsas*, *solitarias* oder *brutas* (doch waren in der alten Troubadourspoesie die Waisen in der Regel nicht erlaubt; vgl. Diez, S. 96. — Raynouard giebt im *Journal des Savans*, *Juin.* 1831, *p.* 344, *coblas esparsas triadas* durch *fragmens choisis;* — in den spanischen *Cancioneros* kommen solche *Esparsas* häufig vor). — Ferner sind die *rimas* und *coblas retrogradadas* zu erwähnen, und zwar hiessen sie *retrogr. per accordansa*, wenn die Reime der einen Strophe in der andern in umgekehrter Ordnung wiederholt wurden (nach Diez, S. 117 bis 118, fand dies Reimspiel in jener Art der „Runde", *canson redonda*, der alten Troubadourspoesie statt, die man *encadenada* nannte); — *retrogr. per bordôs*, wenn die Verse einer Strophe auch

in umgekehrter Ordnung gelesen werden konnten ohne Veränderung des Sinnes und der Reime; -- und dehnte man diese Spielerei so weit aus, dass auch in den einzelnen Versen die Wörter, ja selbst die Sylben und Buchstaben rückwärts gelesen werden konnten, so hiessen sie *retrogr. per dictiôs*, *per sillabas o letras* (doch werden diese leeren Tändeleien, offenbar der lateinischen Klosterpoesie nachgeahmt, für unnützen Zeitverderb und allzu schwierige Künstelei erklärt; *quar pus greus es retrogradatiôs en romans qu'en latî*). — Endlich gehören noch zu den *ordinals* die *rimas* und *coblas reforsadas*, die nämlich durch Mittel- und Inreime (*enpeutadas*) so gegliedert sind, dass man sie in kürzere Verse auflösen, oder umgekehrt wieder in längere verwandeln kann.

Bisher haben wir die Reime als solche, d. h. in Bezug auf Bindung und Klang (*estrampas*, *accordans*); dann in Rücksicht auf strophische Anordnung oder Reimstellung (*ordinals*) betrachtet; man kann aber in den Reimwörtern noch die Wörter als solche (*dictiôs*) besonders berücksichtigen und auch hiermit ein künstliches Spiel treiben, in welcher Beziehung Reime und Strophen *dictionals* heissen; und zwar sind sie entweder: *dict. per diversas dictiôs* oder *derivativas* (derlei Strophen werden auch *entretrachas* oder *maridadas* genannt), wenn Wurzelwörter mit ihren *derivatis* und *compositis* in den Reimen wechseln, die sich dann nur durch Einen Buchstab oder Eine Sylbe mehr oder minder, oder auch durch den Zuwachs mehrerer Sylben unterscheiden (*rimas o coblas derivativas per creysshemen e per mermamen d'una letra o d'una sillaba*, oder *derivat. per creysshemen de motas sillabas; z.* B. *humil: humilitat = util: utilitat;* — oder: *atur: atura = dura: dur;* oder auch durch Flexion: *pregans: prega = alegrans: alegra;* — auch mit Präpositionen: *trobayres: atroia: vedans: deveda: etc.*, d. i. g r a m m a t i s c h e Reime. Dieses Spiel mit den Reimwörtern war auch schon in der alten Troubadourspoesie üblich; vgl. D i e z, a. a. O. S. 101), — oder *dict. per una dictiô*, und zwar *a*) *equivocas*, wenn dieselben Wörter mit gleichem Accent und Ton, aber in verschiedener Bedeutung zusammenreimen (d. i. r ü h r e n d e Reime; vgl. W a c k e r n a g e l a. a. O. S. 172; — wären es nicht dieselben Wörter, wohl aber dieselben Buchstaben in getrennten Wörtern, so wären sie nur *equivocas contrafachas;* wie: *rê mena: remena;* oder *qu'oms* d. i. *que homs:*

coms; oder *l'una: luna;* oder *troba: atroba;* — wäre dasselbe Wort in derselben Bedeutung nur in anderer Flexion, wie *de mal: mal,* so würden sie *mot tornat en rim*, wiederholte Reime sein; desgleichen, wenn das Wort nur in metaphorischer Bedeutung wiederholt würde; hingegen wird durch die Apokope, durch das aspirierte *h* und durch zwar nicht identische aber gleichlautende Buchstaben die *equivocatio* nicht aufgehoben); — *b*) *accentuals,* wenn zwar dieselben Wörter, aber mit verschiedenem Accent und dadurch bestimmter Verschiedenheit der Bedeutung zusammengereimt werden, wie *bóto: botó;* — *c*) *utrissonans*, wenn in denselben Wörtern die reimenden Vocale einen verschiedenen Ton haben (der eine Vocal *plenissonans* und der andere *semissonans* ist, wie: *après: aprés*) und daraus eben ihre verschiedene Bedeutung erkennbar wird. — Noch werden zu den *dictionals* gerechnet die ganz geistlosen Wort- und Reimspiele mit gebrochenen Reimen und getrennten Sylben, die man *rimas* und *coblas trencadas* und *silabicadas* nannte (vgl. Diez, S. 100).

Der nächste Abschnitt enthält die in der Kunstpoesie nicht minder wichtige Lehre von den Strophen: *De coblas, e primierамen qu'es cobla e quans bordôs deu haver al may e quans al mens.* Eine *cobla*, d. i. Verknüpfung (*ajustamens*) von Versen in eine Periode (*clauza*), die einen vollkommen abgeschlossenen Sinn (*sen complit e perficg*) enthält, muss wenigstens aus 5, und darf höchstens aus 16 ganzen Versen (*bordôs verays principals*) bestehen, und zwar aus wenigstens 8 und höchstens 16 Versen, wenn diese sieben oder weniger Sylben haben, und aus wenigstens 5 und höchtens 12 Versen, wenn diese acht- oder mehr als achtsylbig sind; doch können diesen ganzen Versen gebrochene oder Halbverse (*bioc*) untermischt werden, in welchem Falle nur die Zahl der ganzen Verse zu berücksichtigen ist; diese Halbverse können bis vier Sylben haben, wenn die ganzen mehr als viersylbig sind; sind diese aber nur viersylbig, so müssen die Halbverse unter vier Sylben haben; die Zahl der untermischten Halbverse soll nicht die Hälfte der ganzen überschreiten (d. i. nach zwei oder drei ganzen ein Halbvers; — in der alten Troubadourspoesie war die Zahl der Verse in den Strophen, wie die Länge derselben willkürlich; s. Diez, S. 90). — Besteht die *cobla* aus Versen von verschiedener Länge (es giebt drei Arten von *compas*, *menors* von 7 und weniger Sylben, *mejanciers* 8 oder

9 sylb., und *majors* 10—12 sylb.), so wird die Zahl der Verse, woraus die *cobla* bestehen soll, entweder nach der Mehrheit, oder bei gleicher Anzahl (*paritat*) von Versen jeder Art nach dem mittleren Mass bestimmt. — Eine Ausnahme von der eben aufgestellten allgemeinen Regel über die Zahl der Verse in den Strophen machen die des Tanzliedes, *Dansa*; dieses soll im Refrain (*respôs* oder *respost*) und in dem ihm gleichen Geleite (*tornada*) drei, höchstens fünf Verse haben (die etwa untermischten Halbverse werden auch hier nicht mitgezählt), die übrigen Strophen desselben sollen wenigstens aus fünf, höchstens aus neun Versen bestehen [1], und die Verse dürfen nicht länger als achtsylbig sein. Am besten schliesst man die Strophen mit Einem, höchstens zweien *biocz*. — Kürzere Masse (*plus breus pagelas*) findet man zwar in *Rondels* (oder *Redondels*) und *Mandelas*; aber „um diese (volksmässigen Lieder) bekümmern wir uns hier nicht, denn sie haben fast nie kunstgerechtes Mass noch namhafte Verfasser" (*E quar cert compas ni cert actor en aquels ni en aquelas apenas trobar no podem, per so de redondels ni de mandelas no curam*).

Gewöhnlich benennt man die *Coblas* nach der Reimweise; doch kann dieselbe *Cobla* unter verschiedenen Gesichtspuncten auch verschieden benannt werden. — Da der letzte oder die beiden letzten Verse einer *Cobla* eine von der der übrigen verschiedene Structur haben dürfen (*per far bona concluziô*), so verliert sie dadurch nicht ihren Namen, noch ist sie deshalb fehlerhaft. Ueberdies kann in jedem Gedichte die letzte Strophe, oder die Hälfte oder fast die Hälfte derselben ein von dem in allen

---

[1] Diese Bestimmungen der Vers- und Sylbenzahl der Strophen werden ihrer Wichtigkeit wegen zuerst in Memorial-Versen (*per maniera de rims per leu reportar*), und dann in erläuternder Prosa gegeben, und an beiden Orten heisst es ganz deutlich von der Verszahl der Tanzlieder-Strophen:

> *En dansa per los autres locz*
> *Tro .V. bordôs cobla se merma*
> *Et al may sobre nou se ferma.*

und: *cascuna de las autras coblas deu haver .V. bordôs al nou al may;* und doch findet sich an beiden Stellen die offenbar fehlerhafte Uebersetzung:

> *Le couplet se borne à cinq vers*
> *Et ne s'élève jamais au-delà*

und: *Chacun des autres couplets doit avoir cinq vers au moins, et ne peut en avoir davantage.*

übrigen beobachteten verschiedenes Mass bekommen, und in minder streng gehaltenen Gedichten (*en dictatz no principals*) können sogar die erste und letzte Strophe, oder doch eine von beiden das Mass verändern.

Die *Coblas* werden je nach den vorzugsweise in Betracht gezogenen Merkmalen in folgende Hauptclassen eingetheilt (*De la distinctió de coblas en general*): *I estrampas; II accordans; III ordinals; IV dictionals; V parsonieras; VI sentencials.* Da ich die ersten vier Classen mit ihren Unterabtheilungen schon in dem Abschnitt von den Reimen, nach denen sie oben bestimmt und benannt wurden, mit vorgenommen habe, so bleiben mir nur die letzten beiden noch zu besprechen. Und zwar will ich zuerst der *sentencials* erwähnen, worüber es genügt zu bemerken, dass, wie schon der Name sagt, hier vorzugsweise auf Satzform, rhetorische Figuren und Inhalt (*sentencia*) Rücksicht genommen wird, und dass sich natürlich davon wohl eine Menge von Beispielen anführen (wie es denn auch in der That nur geschieht), aber keine erschöpfende Eintheilung und Aufzählung machen lässt, so wie dass hierin die provenzalische Dichtkunst ausser den Benennungen wenig Eigenthümliches darbietet (so giebt es z. B. in Hinsicht auf Satzform, wie überall, *coblas dubitativas, contrariozas, gradativas* u. s. w. rücksichtlich des Inhalts: *divinativas*, Räthsel, *proverbials, exemplificativas* gleich den mhd. bîspeln, u. s. w.; zwar auch nicht eigenthümlich aber doch erwähnenswerth sind die in verschiedenen Sprachen abgefassten Strophen, wie die *partida*, wovon ein Beispiel das berühmte Descortz des Rambaut von Vaqueiras, vgl. Raynouard, Choix, II. 226 und Diez, 116[1]; — die *meytatada*, d. i. eine halb lateinische halb

---

[1] Von diesem Descort wird die letzte Strophe als Beispiel mitgetheilt, die, da sie abweichende Lesarten enthält, auch ich hiehersetzen will, und zwar diplomatisch getreu:

Bels cavayers tant es grans
Le vostre grans senhoratge.
Quan jorno men es mocho.
Oy me lasso que faro.
Si cela que lay pus chiera.
Me tua no say por quo.
Ma dauna he que deyt abos
Ni pen cap santa quitera.

romanische Strophe, und die *constructiva*, wenn in einer Strophe lateinische Wörter mit nebenstehender romanischer Uebersetzung oder Paraphrase vorkommen, wie z. B. in den deutschen und niederländischen Glossenliedern; vgl. Hoffmann, Gesch. des deutschen Kirchenliedes, S. 151 ff.; — Mone, Uebersicht der niederländ. Volkslit. älterer Zeit, S. 166 ff.; — auch das Acrostich kommt hier unter dem Namen: *cobla rescosta o cluza* vor, während die alte Troubadourspoesie diese Spielerei noch nicht angewendet zu haben scheint; vgl. Diez, S. 100). — *Coblas parsonieras* (von *part* oder *parsó*) endlich nannte man jene, in denen durch eine bestimmte Wort- und Reimordnung zugleich der Sinn mehr hervorgehoben, gleichsam vernehmbarer gemacht wurde, und die daher durch diese doppelte Rücksicht auf Wort- und Reimordnung einerseits, andrerseits auf den Sinn der Eigenschaften der *ordinals* und der *sentencials* theilhaftig (*parsonieras*) wurden und insofern auch zu diesen beiden Hauptclassen gerechnet werden konnten (*son dichas parsonieras, quar en partida se fan en maniera d'orde et en partida per maniera de sentensa, so es per major expressiô de sentensa*). Von dieser Mischgattung werden nun folgende Unterarten aufgeführt: *capfinidas*, wenn entweder das Reimwort des einen Verses zu Anfang des folgenden wiederholt und daher mit besonderem Nachdruck hervorgehoben wird (manchmal beschränkte sich diese Wiederholung nur auf die Reimsylben in sonst verschiedenen Wörtern, *per accordansas de diversas dictiôs*); oder wenn der letzte oder die beiden letzten (was jedoch weniger üblich war) Verse jeder Strophe zu Anfang der nächsten wiederholt werden (weil auf diese Weise Ende und Anfang der Verse oder Strophen verbunden wurden, hiess man sie *capfinidas;* übrigens kommen beide Arten derselben schon in der alten Troubadourspoesie vor; vgl. Diez, S. 99, 102 und 117 über die *canson redonda;* und sehr häufig in den span. *Cancioneros*, wo diese Art von Verbindung, wie bemerkt, *arte de lexa* oder *dexa prende* hiess); — *capdenals*, wenn Ein oder mehrere Wörter oder ein Satz entweder zu Anfang jedes Verses einer Strophe, oder zu Anfang jeder Strophe, oder zu Anfang von je zwei, drei u. s. w. Strophen (im letzten Falle jedoch nach be-

---

Lo corasso marestz tonto.
E mout dossament fortado.

stimmter Ordnung), oder auch wenn ganze Verse zu Anfang der Strophen wiederholt werden (und eben weil diese Wiederholung zu Anfang der Verse oder Strophen geschah, hiess diese Art *capdenals;* kommt ebenfalls sehr häufig in den span. *Cancioneros* vor); — *recordativas*, so genannt, weil das erste Wort eines Verses oder einer Strophe am Ende desselben Verses oder derselben Strophe wiederholt wird (*recordativa cobla es dicha*, *quar soen recorda e retorna una meteyssha dictiô en un meteysh bordô etc.*); dies kann in mehreren, ja in allen Versen einer Strophe geschehen; findet die Wiederholung aber erst am Ende der Strophe statt, so kann nicht bloss das erste Wort, sondern der erste Satz (*oratiôs*), ja der ganze erste Vers wiederholt werden; — *retronchadas*, d. i. Strophen mit Refrain, sei es, dass dasselbe Wort zu Ende jeder Strophe oder zu Ende je zweier, dreier, mehrerer oder aller Verse einer Strophe wiederholt wird (*retronchadas per dictiôs*); sei es, dass je zwei, drei u. s. w. oder alle Strophen mit demselben Verse schliessen (*retronch. per bordôs*); — *duplicativas*, mit Doppel-Refrain, d. h. wenn die Verse oder Strophen nicht nur mit demselben Worte oder Satze oder Verse schliessen, sondern auch eben so anfangen; — *deffrenadas*, mit an keinen bestimmten Ort gebundenen (zügellosen) Refrains, indem nämlich Ein oder mehrere Wörter in demselben oder in verschiedenen Versen ohne bestimmte Ordnung wiederholt werden; — endlich *affectuosas*, so genannt, weil der Vortragende in solchem Affecte gedacht wird, dass er dasselbe Wort unmittelbar wiederholt (*cobla affectuosa es dicha per so*, *quar de tan gran affectiô es cel qui parla e ditz aytal sentensa*, *que ses meja d'autra dictiô replica e recita una meteyssha dictiô*; — eine Figur, die in den spanischen Romanzen häufig vorkommt, wie: *Rio verde*, *rio verde; Rosa fresca*, *rosa fresca*, *etc.*).

Der letzte Abschnitt der Poetik und daher auch des vorliegenden Bandes handelt von den verschiedenen Dichtungsgattungen[1], und zwar zuerst von der schon in der alten Troubadourspoesie unter dem ganz allgemeinen Namen: *Vêrs* bekannten und so wenig bestimmten, dass es schwierig ist, sie von anderen Gattungen, besonders der *Cansô* genau zu unterscheiden und zu

[1] Dieser ganze Abschnitt wird zuerst in Prosa vorgetragen und dann in Memorial-Versen recapituliert.

definieren (vgl. Diez, S. 104ff.). Die hier davon gegebene Definition enthält zwar einige unterscheidende Merkmale, aber eben so falsche als lächerliche Etymologien (die offenbar richtige s. bei Diez, 108), welche beweisen, wie das wahre volksmässige Princip dieser Dichtungsgattung den provenzalischen Meistersängern noch dunkler geworden war, als ihren Vorgängern[1]. „*Vêrs*, heisst es nämlich, ist ein Gedicht in romanischer Sprache (*dictatz en romans*), das fünf bis zehn Strophen enthält mit Einem oder zweien Geleiten (*tornadas*), und es soll einen ernsten Sinn haben (*deu tractar de sen*), weshalb es eben *vêrs*, d. i. ein wahrhaftes genannt wird (*e per so es digz vêrs, que vol dir verays, quar veraya cauza es parlar de sen*); da *vêrs* aber auch von dem lateinischen *verto, vertis* abgeleitet werden kann, welches so viel heisst als wenden (*girar o virar*), so kann es auch von Liebe, Lob und Tadel handeln, um dadurch zu witzigen (*e segon aysso vêrs pot tractar no solamen de sen, ans o fay ysshamen d'amors, de lauzors o de reprehensis, per donar castier*); denn nun nimmt es eine andere Wendung (*quar arcs se vira*). Und auf diese Weise angewendet finden wir es bei vielen Troubadours (*E d'aquesta maniera trobam mans trobadors que-s han uzat*). Der *Vêrs* soll eine langsame, gesetzte und eigene Weise mit schönen, melodiösen Hebungen und Senkungen, schönen Stellen und wohlangebrachten Pausen haben (*Vêrs deu haver lonc sô e pauzat e noel amb belas e melodiozas montadas e deshendudas, et amb belas passadas e plazens pauzas*"). — Ueber die Geleite (*tornadas*) wird dazu bemerkt, dass nicht nur im *Vêrs*, sondern in jedem Gedichte (*en tot dictat*) deren zwei angebracht werden können, eines, in dem der Dichter sich kennzeichnet, und eines, das die Person, der sein Gedicht gewidmet ist, apostrophiert (*quar la una tornada pot pauzar et aplicar a so senhal, lo qual senhal cascûs deu elegir per si, ses far tort ad autre, so es que no vuelha en sos dictatz metre et apropriar*

---

[1] Wie sich unter dem Volke weit länger das richtige Verständniss oder, wenn man will, Gefühl davon erhalten hat, beweist folgende Stelle der neuen Ausgabe der „*Hist. gén. de Languedoc*" in den Additions des Hg. Chev. Al. Du Mège; Toulouse, 1840. *Tome II. p.* 62: „*Vers . . . ce nom générique étoit employé encore, il y a moins de quarante ans, par les chansonniers populaires qui, à Toulouse, à Nîmes, à Marseille, menaçoient d'un Vers (fraï un Vers), c'est à dire d'une satyre, d'une chanson, l'homme en place, le mauvais riche, le méchant.*"

aquel senhal que saubra que ûs autres fa; e l'autra tornada pot aplicar a la persona a la qual vol presentar son dictat). Das Geleit wiederholt in seiner Reimstellung die zweite Hälfte der letzten Strophe, wenn diese eine gleiche Zahl Verse hat; ist diese aber ungleich, so kann das Geleit um Einen Vers mehr oder minder als die letzte Halbstrophe haben. Fügt man zwei Geleite an, so kann das eine kürzer sein als das andere (vgl. Diez, 92—94)[1].

Die *Canzone* (*Chansôs*) ist ein Gedicht, das aus fünf bis sieben Strophen besteht und hauptsächlich die Minne besingt in zierlichen Worten und anmuthigen Reden (*deu tractar principalmen d'amors o de lauzors amb bels motz plazens et am graciozas razôs*); in einem solchen Gedichte (eigentlichem Minnelied) soll daher kein hässliches, gemeines oder übel gesetztes Wort vorkommen (*quas en chansô no deu hom pauzar deguna laja paraula ni degû vilanal mot, ni mal pauzat*); denn ein Minnender soll nicht nur in seinen Handlungen, sondern auch in seinen Worten und Reden höfisch (*cortes*) sich zeigen. Die *Canzone* fordert, wie der *Vêrs*, eine langsame Weise (*chansôs deu haver sô pauzat, ayssi quo vêrs;* — vgl. Diez, 109, dessen mit so feinem Tact aufgefundene Distinctionen zwischen *Vêrs* und *Canzone* durch die hier gegebenen Definitionen im Wesentlichen also bestätiget werden).

Das *Sirventês* schliesst sich meist in zwei Beziehungen an einen *Vêrs* oder eine *Canzone* an (*Sirventês es dictatz que-s servish al may de vêrs o de chansô en doas cauzas etc.*), nämlich in Beziehung auf das Strophenmass (*compas de las coblas*), und in Beziehung auf die Weise (*sô*); und zwar in ersterer Beziehung entweder ohne die Reime beizubehalten, oder mit denselben Reimwörtern, oder auch nur mit ähnlich lautenden, wenn nur das Mass beibehalten wird (*e deu hom entendre cant al compas, so's a ssaber que tenga lo compas solamen ses las accordansas, oz amlas accordansas d'aquelas meteyshas dictiôs, o d'autras semblans ad aquelas per accordansa*); in Rücksicht des Inhalts kann es entweder ein Rügelied oder ein Kriegslied sein (*e deu tractar de reprehensiô o de maldig general, per castiar los fols e los malvatz, o*

[1] Im Spanischen hat die Tornada zwar grossentheils diese Bestimmung schon verloren; besteht aber doch noch der Form nach unter dem Namen: Deshecha oder Finida.

pot tractar, qui-s vol, del fag d'alguna guerra; vgl. Diez, 111, 176—177).

Das Tanzlied (*Dansa*) ist ein anmuthiges Gedicht (*dictatz gracios*), das aus einem Refrain (*refranh, so es un respôs solamen;* d. i. ein dem Liede vorgesetzter Kehrreim, wie die *Cabeza* oder der *Estribillo* in den spanischen Tanzliedern und die *Ripresa* oder das *Epodo* in den *Ballate spingate* der Italiener) und drei Strophen besteht, deren Schlüsse mit dem Refrain in Mass und Reimen (*en compas et en accordansa*) correspondieren (wie in den *Ballate spingate* die *Volte* mit der *Ripresa*), eben so muss das Geleit dem Refrain gleichen (*e la tornada deu esser semblans al respôs*); der andere Theil der Strophen muss jedoch von denen des Refrains verschiedene Reime haben, kann aber mit dem Refrain gleiches Mass haben oder nicht, nur muss es in allen Strophen dasselbe bleiben (*d'un compas*), und sie können durchgreifende Reime oder verschiedene bekommen (*d'una accordansa o de diversa*); der Refrain soll ungefähr halb so viel Verse haben als jede der Strophen (*El respôs deu esser del compas de meja cobla o quaysh, so es mays o mens de dos bordonetz;* über die normale Verszahl des Refrains und der Strophen und die Sylbenzahl der Verse habe ich zu Anfang des vorigen Abschnittes die Regeln mitgetheilt); und nach jeder Strophe sollen vom Refrain höchstens drei Verse wiederholt werden, wenn er aus mehr als dreien besteht, hat er aber nur drei, so sind höchstens zwei zu wiederholen. — Die *Dansa* soll von Liebe handeln und eine lustige, lebhafte, zum Tanzen geeignete Weise haben (*deu haver sô joyos et alegre per dansar; no pero tâ lonc coma vêrs ni chansôs, mas un petit plus viacier per dansar*). „Aber heutzutage verstehen die Sänger nicht mehr die rechten Tanzweisen zu finden und daher wenden sie statt derselben die Weise der Runden mit den ganzen und halben Noten der Motetten an“ (*Enpero huey ne uzar hom mal en nostre temps d'aquest sô; quar li chantre que huey son, no sebon apenas endevenir en un propri sô de dansa; e quar no y podon endevenir, han mudat lo sô de dansa en sô de redondel am lors minimas et am lors semibreus de lors motetz*). Einige machen Tanzlieder in Wechsel-Strophen (*coblas tensonadas* oder *razonans*) und nennen diese dann: *Dans;* doch wir machen keinen Unterschied zwischen *Dansa* und *Dans.* Andere machen Lieder, die sie *Desdansa* und *Desdans* nennen, weil sie das Widerspiel von *Dansa* und *Dans* sein sollen;

doch Keiner verändert deshalb das Mass des Tanzliedes (*et algû fam desdansa e desdans per pauzar e descentar lo contrari*; *e degûs no-s varia del compas de dansa*).

Die hier gegebene Definition vom Descort hat schon Raynouard (im *Lexique rom. s. v.* — und ich nach ihm: Ueber die *Lais*, S. 132, vgl. auch Wackernagel a. a. O. S. 180) mitgetheilt; es genügt daher dazu anzuführen, dass den Inhalt eines solchen Gedichtes ebenfalls Liebe und Lob, aber auch Klagen über verschmähte Liebe (*E deu tractar d'amors o de lauzors o per maniera de rancura, quar: „mi dons no mi ama ayssi cum sol"*, *o de tot aysso essems*) bilden können.

Die *Tenzone* ist ein Streitgedicht, in dem jeder der Streitenden einen (von ihm selbst gewählten) Satz oder ein Factum aufstellt und vertheidiget (*Tensôs es contrastz o debatz*, *en lo qual cascûs mantê e razona alcun dig e alcun fag*); manchmal wird sie nach Art der *novas rimadas* (in nicht eigentlich strophischen, meist kurzen Reimpaaren) abgefasst, und dann kann sie zwanzig, dreissig und mehr Absätze (Sinnstrophen) haben; manchmal aber bedient man sich dazu der eigentlichen Kunststrophen (*per coblas*), die sich dann auf sechs bis zehn beschränken sollen; dazu fügt man zwei Geleite, in welchen jede Partei den Schiedsrichter (*jutge*) erwähnt; dieser giebt dann sein Urtheil (*jutjamen*) in derselben Strophenart oder in *novas rimadas*, „welch letzteres heutzutage gebräuchlicher ist". — In diesem Urtheilsspruche wollen Einige die gerichtliche Form (*forma de dreg*) nachahmen und berufen sich daher darin auf die Evangelien und andere Texte (*paraulas acostumadas de dire en sentencia*), doch ist dies nicht gerade nöthig. Eben so wenig ist es nöthig, dass die *Tenzone* eine Weise habe[1]; ist sie aber in dem Masse eines *Vêrs* oder einer *Canzone* oder eines anderen Liedes, dem eine Weise zukommt, abgefasst, so kann sie auch nach jener Weise gesungen werden[2] (vgl. Diez, S. 113 ff. 186 ff.).

---

[1] In den Memorial-Versen heisst es:

E no vol sô de sa natura,
Quar sol de bonas razôs cura.

[2] Ebenda:

— — — — en aycel cas
Can d'autre loc pren son compas.

Nahe damit verwandt ist das *Partimens* (Theilung), d. i. ein Gedicht, in dem der Dichter einem anderen eine Streitfrage vorlegt, die aus zwei Sätzen von widerstreitendem Inhalt besteht, damit dieser unter den beiden Sätzen wähle, welchen er wolle, um ihn zu vertheidigen, wogegen er selbst dann den anderen Satz zu behaupten sucht (*Partimens es questiôs ques ha dos membres contraris, le quals es donatz ad autre per chauzir e per sostener cel que volra elegir, e pueysh e cascûs razonâ e sostê lo membre de la questiô lo qual haura elegit*). In allen übrigen Beziehungen (wie *cant al compas*, *e cant al jutjamen e cant al sô*) gleicht das *Partimens* der *Tenzone.* Es unterscheidet sich also *Partimens* nur darin von *Tenzone*, dass in dieser Jeder seine eigene Sache, wie in einem Rechtsstreit vertheidigt (*cascûs razona son propri fag coma en plag*); in jenem aber der Eine die von dem Anderen zur Wahl vorgelegte Frage oder Thatsache zu vertheidigen oder zu bestreiten übernimmt (*mas en partimen razona hom̄ l'autru fag e l'autru questiô*), wiewohl man missbräuchlich (*per abuziô*) häufig *Partimen* für *Tensô* und umgekehrt setzt.

Solche Gedichte, die von verschiedenen Personen gemacht werden, oder bei denen man dies wenigstens fingiert, können auch, wie das *Descortz*, in verschiedenen Sprachen abgefasst sein (*en aytals dictatz que-ęs fan per diversas personas*, *oz en los quals hom fenh que sian diversas personas*, *pot hom uzar de diversas lengatges coma en descort;* — vgl. Diez, S. 188). Derlei Gedichte sind eben die *Tenzonen* und *Partimens,* ferner die *Pastorelas*, *Vergierus, Ortolanas. Monjas, Vaquieras,* u. a. m.

Das Hirtenlied (*Pastorela*) kann, nach dem Belieben des Dichters, sechs, acht, zehn und mehr (doch nicht wohl über dreissig) Strophen haben, es soll scherzhaften Inhalts sein (*deu tractar d'esquern per donar solas*), ohne jedoch gemeine, hässliche Ausdrücke (*vils paraulas ni lajas*) noch niedrige Handlungen (*vil fag*) zu enthalten, „was um so mehr zu beachten ist, als man in dieser Dichtungsgattung öfter als in anderen dagegen sündiget“. Die *Pastorela* fordert eine eigene, gefällige, lustige und lebendi-

---

Coma de vêrs o de chansô,
O d'autre qu'aver deia sô,
Quar adonx, per miels alegrar,
Se pot en autru sô chantar.

gere Weise, als jene des *Vêrs* und der *Canzone* (*Pastorela requier tostemps noel sô, e plazen e gay, no pero tâ lonc cum vêrs o chansôs, ans deu haver sô un petit cursori e viacier*). Zu dieser Gattung gehören die (je nach den darin figurierenden Heldinnen benannten) *Vaquieras*, *Vergieras*, *Porquieras*, *Auquieras*, *Cabrieras*, *Ortolanas*, *Monjas* u. a. m. (vgl. Diez, S. 114).

Der *Retroncha* charakteristisches Merkmal ist, dass sie aus Refrain-Strophen (*coblas retronchadas*, s. oben) besteht, deren sie, wie der *Vêrs*, dem sie sich auch in Beziehung auf Mass und Weise anschliesst, fünf bis zehn haben kann. Auch kann sie, wie der *Vêrs*, verschiedenen Inhalts sein: bald ernsten und belehrenden, bald von Liebe und Lob handeln, bald aber auch durch Tadel die Bösen züchtigen (*Retroncha es ûs dictatz ayssi generals coma vêrs que pot tractar de sen, de essenhamen, d'amors, de lauzors o de reprendemen per castiar los malvatz*). Uebrigens müssen andere Dichtungsgattungen, wie der *Vêrs*, die *Canzone* oder das Tanzlied, wenn sie auch *coblas retronchadas* haben, nicht den Namen *Retroncha* annehmen, sondern man kann sie dann auch bloss *Vêrs retronchat*, *chansô o dansa retronchada* nennen (vgl. Diez, S. 117; — der *Retroncha* oder *Retroensa* haben vielleicht die nordfranzös. *Rotruenge*, engl. *Rotewange* und mhd. *Rotruwange* entsprochen; vgl. Wolf, Ueber die *Lais*, S. 248 und Wackernagel, a. a. O. S. 183—184).

Das Klaglied (*Plangs*) ist ein Gedicht, das man im Uebermass der Trauer und des Schmerzes über ein Missgeschick oder einen Verlust überhaupt macht; und wir sagen: einen Verlust überhaupt, denn man kann darin nicht nur den Verlust eines Mannes oder einer Frau, sondern auch den einer Stadt und die Zerstörung eines Ortes durch Krieg u. s. w. beklagen. Das aber, worum man klagt, preist man gewöhnlich, und daher kann das Klaglied zugleich Lob enthalten. Es hat ebenfalls, wie der *Vêrs*, fünf bis zehn Strophen, und soll eine eigene, gefällige, d. i. klagende und langsame Weise haben (*e deu haver noel sô, plazen e quays planhen e pauzat*): „da man sich aber heutzutage missbräuchlich auch eines *Vêrs* oder einer *Canzone* bedient, so kann man sie, weil es einmal gebräuchlich ist (*quar es acostumat*), dann auch, wenn man will, in der Weise derselben singen, was wir um so eher gestatten wollen, da die dem Klagliede zukommende Weise so schwierig ist (*per la greueza del sô*), dass man kaum

mehr einen Sänger oder sonst Jemand finden kann, der eine solche Weise recht zu erfinden und auszuführen verstünde, wie sie diese Dichtungsgattung eigentlich erfordert“ (*quar apenas pot hom trobar huey cantre ni autre home que sapia bê endevenir et far propriamen un sô*, *segon que requier aquest dictatz.* — Vgl. Diez, S. 113).

Das *Escondigz* (Entschuldigung) ist ein Gedicht im Strophenmass und nach der Weise (*Melodie*) der *Canzone*, das eine Rechtfertigung (*dezencuzatiô*) enthält, indem man dem widerspricht, weshalb man in Rücksicht seiner Dame oder seines Herrn (*capdel*) angeklagt oder getadelt (*acusatz o lauzeniatz*) wurde (vgl. Diez, S. 119, — und Galvani, *Osservazioni sulla poesia de' Trovatori*, *p.* 193).

Aber ausser diesen bisher angeführten Hauptdichtungsgattungen (*dictatz principals*) kann man noch andere, minder gebräuchliehe (*no principals*) Gattungen anwenden und ihnen beliebige Namen geben; nur sollen die Namen dann dem Inhalte entsprechen. Hierher rechnen wir jene Gedichte, in welchen die Zahl der Strophen nicht bestimmt, sondern willkürlich ist; wie die *Somis* (Träume, bei den Nordfranzosen: *Rêveries*), *Veziôs* (*Visions*), *Cossirs* (*Elegien*), *Reversaris*, *Enuegz* (*Ennuis*), *Desplazers*, *Desconortz*, *Plazers*, *Conortz*, *Rebecz*, *Relays*, *Gilozescas* u. a. m., wiewohl Einige *Gilozescas* im Mass des Tanzliedes und *Relays* in dem des *Vêrs* oder der *Canzone* machen. Auch findet man Balladen (*Bals*) nach Art des Tanzliedes mit einem Refrain und mehreren Strophen (*bals a la maniera de dansa amb un respos et am motas coblas*); doch unterscheidet sich *Bals* von *Dansa*, denn letztere soll ausser dem *Respos* und der *Tornada* nur drei Strophen haben, die Ballade aber kann deren zehn und mehr haben, ferner hat sie noch eine schnellere, lebhaftere und zum Absingen mit Instrumentalmusik geeignetere Weise als die *Dansa* (*sô mays minimat e viacier e mays apte per cantar amb esturmens que dansa*), endlich macht man bei der Ballade zuerst die Weise für die Instrumente und dann dichtet man die Worte dazu (*quar hom primieramen troba-l sô amb esturmens*, *e pueys aquel trobat*, *hom fa lo dictat de bal tractan d'amors o de lauzors o d'autra materia honesta segon la volontat del dictayre*), während bei der *Dansa* gewöhnlich das Umgekehrte stattfindet (*quar hom comunalmen fa e ordena lo dictat de dansa*, *e pueysh li enpauza sô;* vgl. Diez, S. 117). —

Die *Garips* kümmern uns nicht, denn das sind nur Weisen für Instrumente ohne Text (*quar solamen han respieg a cert e especial sô d'esturmens ses verba*). — Hingegen ist die *Estampida* manchmal nicht bloss eine Weise für Instrumente, sondern hat auch einen Text nach Art des *Vêrs* oder der *Canzone* (vgl. Raynourd, *Choix*, *II*. 225). — Diese Nebengattungen können ein Geleit haben, oder auch nicht; auch kann statt dessen eine der Anfangs- oder Endstrophen wiederholt werden.

Mit einem nochmaligen verächtlichen Zurückweisen der volksmässigen Dichtungen schliesst die Poetik: „*de Redondels ni de Viandelas no curam, quar cert actor ni cert compas no y trobam, jaciaysso que algû comensô far redondels en nostra lengua, los quals solia hom far en frances*“.

---

3. Ueber Juan de la Encina[1].

Encina oder Enzina (Juan de la), wurde in einem Dorfe gleiches Namens in der nächsten Umgebung von Salamanca um das Jahr 1469 geboren[2]. Er legte seine Studien auf der dasigen Universität zurück und erfreute sich des besonderen Schutzes des Kanzlers derselben, D. Gutierre de Toledo, Bruders des D. Garcia de Toledo, Grafen von Alba. Dann begab er sich nach der Residenz und fand in dem Hause des D. Fadrique de Toledo, ersten Herzogs von Alba, und der Doña Isabel Pimentel, dessen Gemahlin,

---

[1] Aus der Ersch-Gruber'schen Allgemeinen Encyklopädie. 1. Section, Bd. XXXIV. S. 187—189.

[2] Sein Geburtsjahr ergiebt sich aus seiner poetischen Reisebeschreibung nach Jerusalem (*Tribagia, ó via sagra de Hierusalem*), in der er selbst sagt, dass er sie im 50. Jahre seines Alters und im J. 1519 unternommen habe:

Los años cincuenta de mi edad cumplidos,
— — — — — —
Terciado ya el año de los diez y nueve,
Despues de los mil y quinientos encima,
Y el fin ya llegado de la vera prima,
Que el dia es prolijo, la noche muy breve;
Mi cuerpo y mi alma de Roma se mueve
Tomando la via del santo Viage etc.

(*Edicion de* 1786. *p.* 7 *y* 21.)

Aufnahme und Anstellung. Er scheint hier vorzugsweise das Amt eines Hofpoeten bekleidet zu haben; denn ausser mehreren lyrischen Gedichten zu Ehren seiner Gönner verfertigte er auch geistliche und weltliche Gelegenheitsdramen, die in dem Hause des Herzogs aufgeführt wurden, und worin Encina selbst manchmal die Rolle des Lustigmachers (*Gracioso*) darstellte. Man weiss nicht mehr genau, warum und wann er sich in der Folge nach Rom begab; nur so viel ist bekannt, dass er dort einige Jahre verlebte, in den geistlichen Stand trat, und sich bald nicht nur als Dichter, sondern auch als Musiker so sehr hervorthat, dass er unter die ausgezeichnetsten Professoren der letzteren Kunst gezählt, und zum päpstlichen Capellmeister ernannt wurde. Im J. 1519 machte er mit seinem Landsmann D. Fadrique Enriquez de Ribera, Marques de Tarifa, eine Reise nach Jerusalem, von welcher er aber noch im selben Jahre nach Rom zurückkehrte. Das Ende seines Lebens brachte er wieder in seinem Vaterlande zu, da ihm zur Belohnung seiner Verdienste vom Papste Leo X. ein Priorat im Königreiche Leon verliehen worden war, und starb im J. 1534 zu Salamanca, wo er in der Kathredalkirche begraben liegt[1].

Encina gab eine Sammlung seiner poetischen Werke unter dem Titel: „*Cancionero*" heraus, wovon die erste Ausgabe zu Salamanca im J. 1496 (*in fine: „fue impreso en Salamanca á veinte dias del mes de Junio de MCCCC e XCVI. años" in Fol. letra de Tortis de D. Joachim Pastor.* Vgl. Franc. Mendez, *Typographia española I*, 247; in dieser Ausgabe ist sein Name mit *c*: „*Encina*" geschrieben) erschien; die späteren: o. O. und J. (aber offenbar zu Anfange des 16. Jahrh. und gewiss noch vor 1509; vgl. Brunet, *Nouv. recherch. bibliogr. I*, 477, mit dessen Beschreibung das auf der

---

[1] S. Gil Gonzalez de Avila, *Historia de las antigüedades de la ciudad de Salamanca.* (*Ibid.* 1606. 4.) *Lib. III. c. XXII. p.* 476—477. Hier wird Encina ein Sohn Salamanca's (*hijo desta patria*) genannt. Vergl. auch Nic. Antonio, *Bibl. hisp. nova I. p.* 684. Leandro Fernandez de Moratin. *Obras, dadas á luz por le real Acad. de la Hist.* (Madrid, 1830.) *T. I. P.* 1. *p.* 126—127. William H. Prescott, *History of the reign of Ferdinand and Isabella, the Catholic, of Spain.* (London, 1838.) *Vol. II. p.* 329. v. Schack, a. a. O. I. S. 146 ff.; — Ticknor, I. 223 ff.; — Clarus, II. 324 ff. Vor dem Artikel über Enzina in der *Biographie universelle* kann ich nur warnen, denn er wimmelt von den gröbsten Verstössen.

k. k. Hofbibliothek zu Wien befindliche Exemplar vollkommen übereinstimmt; diese Ausgabe muss aber vor 1509 erschienen sein, weil die in diesem Jahre zu Salamanca gedruckte, wovon sich ebenfalls ein Exemplar auf der k. k. Hofbibliothek befindet, schon um zwei Stücke mehr hat, die sogar der Titel schon angiebt); *Sevilla, Juan Pegnicer, y Magno Herbst.* 16 *Enero* 1501. *Fol. goth.* (vgl. Velazquez, Gesch. der span. Poesie, übersetzt von Dieze. S. 546, 547 und Bouterwek, Gesch. der span. Poesie und Bereds. S. 128); *Burgos* 1505; — *Salamanca, Hans Gysser.* 7 *Agosto* 1509 *in Fol. goth.* (der vollständige Titel dieser Ausgabe lautet so: „*Cancionero de todas las obras de Juan del enzina con las coplas de zambardo: y con el auto del repelon en el qual se introduzen dos pastores piernicurto y Johanpara etc. con otras cosas nueuamente añadidas.*“ Ueber diesem Titel das königl. span. Wappen in Holzschnitt); Saragoza 1512 und ebenda 1516.

Dieser *Cancionero* besteht, ausser den prosaischen Vorreden und Zueignungen an die kathol. Könige D. Fernando und Doña Isabel, den Kronprinzen D. Juan, den Herzog und die Herzogin von Alba und deren Erstgeborenen D. Garcia de Toledo, aus einer „*Arte de poesía castellana*“ oder „*Arte de trobar*“ in Prosa als Einleitung, aus lyrischen und dramatischen Gedichten. Die „*Arte de poesía castellana*“ handelt in neun Capiteln: 1) *Del nascimiento y orígen de la poesía castellana: y de quien recebimos nuestra manera de trobar.* 2) *De como consiste en arte la poesía y el trobar.* 3) *De la differencia que hay entre poeta y trobador.* 4) *De lo principal que se requiere para aprender á trobar.* 5) *De la mensura y examinacion de los pies y de las maneras de trobar.* 6) *De los consonantes y assonantes y de la examinacion dellos.* 7) *De los versos y coplas y de su diuersidad.* 8) *De las licencias y colores poeticos: y de algunas galas del trobar.* 9) *De como se deuen escriuir y leer las coplas.*“ Dies Alles wird freilich nur sehr summarisch abgehandelt, gewährt aber doch einen interessanten Überblick des damaligen Zustandes der spanischen Verskunst, und ist schon als einer der ersten Versuche einer spanischen Poetik höchst merkwürdig[1].

---

[1] Ueber frühere Versuche, siehe den vorhergehenden Aufsatz über die *Monuments de la litt. romane.* — Ueber die Poetik Encina's vgl. Bouterwek a. a. O. S. 142—143. Clemencin, *Elógio de la Reina Isabel*, in den *Memo-*

Seine lyrischen Gedichte bestehen aus geistlichen und weltlichen (*coplas, canciones, villancicos, glosas, romances*); darunter „*las diez eglogas de la bucolica de virgilio: bueltas de latin en nuestra lengua castellana*,“ die er zugleich zur Verherrlichung der Grossthaten der katholischen Könige, Ferdinand's und Isabellen's, allegorisch deutet, und zu deren Lob noch „*El triunfo de la fama*,“ ein Gedicht den „*Trecientas*“ des Juan de Mena nachgeahmt, daran reiht. Ausser diesem gewiss schon absonderlichen Einfall hat er noch „närrische Einfälle,“ seine zum Sprichwort gewordenen „*Disparates*“ (auch einzeln gedruckt: Salamanca, 1496, 4. — vgl. *Sarmiento*, *Memorias para la historia de la poesia, y poetas españoles; p.* 235 — 236 und Clarus, a. a. O. S. 326 — 327), in Verse gebracht. Überhaupt besteht ein grosser Theil seiner lyrischen Poesien in Gelegenheitsgedichten und Conversationsstücken noch nach der Weise der höfischen Kunstdichter (*trovadores*) des 15. Jahrh., wie man sie in dem *Cancionero general* findet (in diesem kommt auch schon von Encina eine künstliche Spielerei vor: „*una obra hecha por Juan del Enzina, llamada eco;*“ in der Ausgabe von Toledo 1527. *fol. CXLII.* Vgl. Bouterwek a. a. O. S. 128), nur dass er schon auch den gelehrten Dichter (*poeta*) durch mythologische Anspielungen und dergl. zu zeigen liebt; dagegen zeichnen sich unter seinen mehr volksmässigen *Villancicos* mehrere durch eine grosse Leichtigkeit und witzige Anmuth aus [1].

Am wichtigsten, wenigstens vom literarhistorischen Standpuncte aus, ist aber Encina durch seine dramatischen Gedichte geworden, die in seinem *Cancionero* „*Representaciones*“ heissen (in der vor mir liegenden Ausgabe von Salamanca 1509, die um zwei Stücke mehr enthält, als die früheren, sind deren eilf), und die auch in der That zur Darstellung bestimmt und wirklich dargestellt wurden, und zwar in dem Hause der Gönner des Dich-

---

rias de la real Acad. de la Hist. T. VI. p. 405 und Martinez de la Rosa, *Obras literarias. T. I. p.* 168—169 und 200—201. Ticknor, II. 343.

[1] Beispiele von Encina's lyrischen Gedichten stehen in allen drei Bänden von Böhl de Faber's *Floresta de rimas antiguas castellanas;* in Martinez de la Rosa *l. c. I. p.* 137. 261 u. s. w. Vgl. über ihn als lyrischen Dichter: Bouterwek a. a. O. S. 127—129. Clarus, S. 329—331. — Proben davon in trefflicher Uebersetzung in: „Spanisches Liederbuch“ von E. Geibel und P. Heyse. Berlin, 1852. 12. S. 75, 79, 109.

ters, des Herzogs und der Herzogin von Alba, und im Beisein der durch Bildung und Rang ausgezeichnetsten Cavaliere und Damen des Hofes, wie des D. Fadrique Enriquez, Almirante's von Castilien, des D. Iñigo Lopez de Mendoza, Herzogs von Infantado, des Kronprinzen D. Juan u. s. w. Dadurch ward Encina der „eigentliche Vater des spanischen Dramas im engeren Sinne," d. h. dramatischer Kunstgedichte, die nicht bloss in Verbindung mit religiösen Feierlichkeiten oder Volksbelustigungen in der Kirche oder auf dem Markte, sondern auf einer ordentlichen Bühne mit theatralischem Apparat und vor einem gebildeten Publicum dargestellt wurden, und darnach lässt sich in der That das „Jahr der Eroberung Granada's," 1492, zugleich als das der Einführung des Kunstdramas (*comedia*) in Spanien mit einiger Bestimmtheit bezeichnen[1]. Zugleich aber wird eben durch

---

[1] So heisst es in dem „*Catálogo real y genealógico de España*" . . . *por* Rodrigo Mendez de Silva (Madrid, 1656. 4. *fol.* 130 *c.*): „*Año de 1492 començaron en Castilla las compañias, á representar publicamente comedias por Juan de la Encina, Poeta de gran donayre, graciosidad, y entretenimiento, festexando con ellas á don Fadrique Enriquez Almirante de Castilla, y á don Iñigo Lopez de Mendoza, segundo duque del Infantado: luego Pedro Nauarro Toledano, inuentó los teatros, y Cosme de Oviedo, los carteles.*" Und der in Allem, was seine Kunst betrifft, so wohl unterrichtete Dichter und Schauspieler Agustin de Rojas (geb. 1577) sagt in seinem „*Viage entretenido*" (Madrid, 1793.) *T. I. p.* 107—108:

Y donde mas ha subido
de quilates la comedia
ha sido donde mas tarde
se ha alcanzado el uso de ella;

que es en nuestra madre España:
porque en la dichosa era
que aquellos gloriosos reyes,
dignos de memoria eterna,

Don Fernando é Isabel
(que ya con los santos reinan)
de echar de España acababan
todos los moriscos, que eran

de aquel reino de Granada,
y entonces se daba en ella
principio á la Inquisicion,
se le dió á nuestra comedia.

Encina's Stücke selbst bewiesen, die theils (und gerade die älteren) noch eine Art von Mysterien (d. i. dramatische Darstellungen biblischer Geschichten an und zu den Kirchenfesten), theils Schäferspiele (*farsas pastoriles*, oder, wie sie Encina selbst genannt, *églogas*) sind, dass auch in Spanien das Drama, wie jederzeit und überall (das antike, wie das moderne), theils aus kirchlich-religiösen, theils aus ländlichen Festspielen entstanden ist. Interessant sind ferner Encina's Stücke auch dadurch, dass an ihnen die Fortschritte, die der Dichter selbst allmälig in der Kunst und diese durch ihn gemacht hat, sich recht augenfällig zeigen, von den ersten, noch ganz rohen Anfängen, blossen Dialogen, fast noch ohne Plan und Handlung, mit wenigen (3—4) Personen und noch ganz lyrisch gehalten, bis zu den kleinen Intriguenstücken mit künstlich angelegter und lebendig durchgeführter Ver- und Entwickelung von schon ächt dramatischem Charakter; und dadurch, dass aus den beigefügten Andeutungen die Art und Weise, wie sie dargestellt wurden (*la mise en scène*), sich noch zum Theil entnehmen lässt. Nicht nur die geistlichen, sondern auch die weltlichen sind grösstentheils Gelegenheitsstücke; in allen wird gesungen, fast alle schliessen mit einem *Villancico*, und in einem kommt sogar ein Tanz (*baile*) mitten in der Handlung (also schon eine Art von *Intermedio*) vor; in der „*representacion á D. Juan, principe de Castilla*“ tritt auch

---

Juan de la Encina el primero,
aquel insigne poeta
que tanto bien empezó,
de quien tenemos tres églogas,

que él mismo representó
al Almirante y Duquesa
de Castilla y de Infantado;
que estas fueron las primeras etc. . . . . .

Wenigstens ist diese Annahme viel wahrscheinlicher und positiver, als die Nasarre's und Anderer, welche die Einführung des Kunstdramas in Spanien in das Jahr der Vermählung der Katholischen Könige, 1469, zurückschieben; denn abgesehen davon, dass sie gar keine stichhaltige Autorität dafür anführen können, ist es jedesfalls unmöglich, wie sie doch zugleich behaupten, dass unser Encina der Verfasser jenes Dramas gewesen sei; er hätte es denn im Mutterleibe noch schreiben müssen, da er in demselben Jahre 1469 geboren wurde, wie ich oben nachgewiesen habe.

schon eine allegorische Person, der Gott der Liebe (*el Amor*), auf, und hält seiner allgewaltigen Macht eine Lobrede, die sich durch Leichtigkeit und Flüssigkeit des Versbaues auszeichnet, wie denn überhaupt nicht nur die lyrischen Stellen, sondern selbst auch öfters die Dialoge lebendig und frisch gehalten sind, und Encina's brillanteste Eigenschaft: witzige Anmuth (*gracejo y donaire*) bewähren. Auch die Figur des *Gracioso* lässt sich in einigen Stücken schon erkennen[1].

Alle in diesem *Cancionero* enthaltenen Gedichte soll Encina, nach der Überschrift des Inhaltsverzeichnisses zwischen dem 14. und 25. Jahre seines Alters gemacht haben (*Tabla de las obras que en este cancionero se contienen, hechas por Juan del Enzina desque huuo quatorze años hasta los veynte y cinco*)[2]; erst aber

---

[1] Ausser diesen in seinem *Cancionero* befindlichen dramatischen Gedichten schrieb Encina noch eine „*Farsa de Plácida é Vitoriano*", von der man aber bis jetzt nur weiss, dass sie im J. 1514 zu Rom gedruckt, im J. 1559 von der Inquisition verboten worden sein soll, und dass sich das vielleicht einzige davon erhaltene Exemplar in der Bibliothek des Hrn. Salvá zu Valencia befindet (s. v. Schack, „Nachträge", S. 5). Juan de Valdes, der Verfasser des berühmten „*Diálogo de las lenguas*" (ein feiner Sprachkenner unter Karl I.) zieht diese *Farsa* allen übrigen Werken Encina's vor, indem er von ihr sagt: „*Juan del Encina escriviò mucho, y assi tiene de todo. Lo que me contenta mas, es la Farsa de Placida, y de Vitoriano, que compuso en Roma*" (Mayans y Siscar, *Origenes de la leng. esp. II*, 149). Ein chronologisches Verzeichniss von Encina's Stücken findet sich in Moratin's *Obras T. I. P. I. p.* 116—126. No. 5—16 und 18; ebenda *T. I. P. II. p.* 315—338 sind zwei Stücke von ihm ganz abgedruckt; in Böhl de Faber's *Teatro español anterior á Lope de Vega* (*Hamburgo* 1832) sind sechs Stücke von Encina aufgenommen (*p.* 3—38; vgl. auch *p.* 469). Vgl. über Encina als dramatischen Dichter, ausser den eben angeführten: Casiano Pellicer, *Tratado hist. sobre el origen y progresos de la Comedia y histrionismo en España. T. I. p.* 11—13. Martinez de la Rosa *l. c. II, p.* 337—353. — Clarus, S. 331 ff., der auch mehrere Stücke im Auszuge giebt; — Ticknor, I. 225 ff. — Vorzüglich aber v. Schack, I. 149 ff. und Lemcke's Handbuch, III. S. 9—13. — Einige seiner Stücke erschienen auch in Einzeldrucken, siehe Ticknor, II. S. 696.

[2] Diese Angabe kann jedoch nur von den Gedichten der ersten Ausgabe gelten, und wurde dann in den spätern wieder mit abgedruckt, obgleich sie Gedichte enthalten, die nach dem 25. Jahre Encina's, d. i. 1494, verfasst worden sind; denn ausser mehren dramatischen Stücken, von denen es sich wahrscheinlich machen lässt, dass sie zwischen 1495 und 1497 verfasst und aufgeführt wurden (vgl. Moratin *l. c.* und Martinez de la Rosa *II. p.* 344 und 349), ist in einem derselben (bei Moratin No. 16) sogar die bestimmte

nach zurückgelegtem 50. Jahre (1519) verfasste er die oben erwähnte poetische Beschreibung jener Reise ins gelobte Land, welche er in Gesellschaft des Marques de Tarifa von Rom aus unternahm; dieses Gedicht erschien zuerst unter dem Titel: „*Tribagia, ó via sagra de Hierusalem,*" zu Rom im J. 1521 (Velazquez [*l. c.*] giebt eine Ausgabe von 1528 an?); später mit der prosaischen Beschreibung derselben Reise von seinem Gefährten, dem Marques de Tarifa, zu Lissabon im J. 1580 in 4., und zuletzt zu Madrid 1786 in 12. (Vergl. auch Ticknor, II. S. 696). Es besteht, ausser den (13) Einleitungsstrophen, aus 200 *Coplas de arte mayor* und einer, vermuthlich nicht von Encina verfassten „*Romance y suma de todo el viage,*" hat aber fast gar keinen poetischen Werth; denn es ist nicht viel mehr als eine trockene Reiseskizze in Versen mit frommen Stossseufzern untermischt[1].

Angabe enthalten, dass es im Spätjahre 1498 verfasst und aufgeführt wurde (vgl. Martinez de la Rosa *l. c. p.* 524):

— — — — — —

Juan. *Año de noventa y ocho*
y entrar en noventa y nueve. . .
Rodrigo. *agua y nieve*
y vientos bravos corrutos:
Reniego de tiempos putos,
y ha dos meses a que llueve.

(*Ed. de Salamanca* 1509. *fol. XCIIII.* 1.).

[1] Die span. Uebersetzer Ticknor's (II. 695—696) führen noch ein Werk von Encina an u. d. T.: „*Documento é instruccion provechosa para las donzellas desposadas y recien casadas. Con una justa d'amores hecha por Juan del Enzina á una donzella que mucho le penaba.* 1556. *o. O.* 4. — Die u. d. T.: „*Cartas de Juan de la Enzina contra un libro que escribió D. José de la Carmona* (Madrid, 1784. 12.) erschienenen satyrischen Briefe sind natürlich nicht von ihm, sondern von dem Pater Isla (Ticknor, II. 365).

4. Ueber das spanische Drama: „La Celestina", und seine Uebersetzungen.[1]

La Celestina, ó Tragi-comedia de Calisto y Melibea. Madrid, 1822, 1832. Barcelona, 1842. Madrid, 1846.

Celestina. Eine dramatische Novelle. Aus dem Spanischen übersetzt von Eduard von Bülow. Leipzig, Brockhaus. 1843. Gr. 12.

La Célestine, Tragi-comédie de Calixte et Mélibée. Traduite de l'espagnol, annotée et précédée d'un essai historique par Germond de Lavigne. Paris, 1840, 1844.

Das 15. Jahrhundert ist die eigentliche Übergangsperiode vom mittelalterlichen zum modernen Leben. Im Laufe dieses Jahrhunderts begannen die das Mittelalter beherrschenden Gewalten und Richtungen den modernen Bewegungsmächten und Strebungen immer mehr Raum zu geben. Damals schon zeigten sich die Vorboten des Kampfes, der bis auf den heutigen Tag noch nicht ausgekämpft ist. Die Grundfesten des mittelalterlichen Lebens, der Spiritualismus und Individualismus, der christlich-germanische Feudalstaat und der kirchlich-ritterliche Zeitgeist erbebten schon damals von den ersten Stössen der modernen Bewegungsmächte, von dem sturmverkündenden Wehen des neuen Zeitgeistes. Denn bis in jene Zeit lassen sich die Spuren des Strebens nach Ausgleichung zwischen Realismus und Idealismus, nach politischem Gleichgewicht auf möglichst breiter Basis sowohl im inneren Staatsleben als in der kosmopolitischen Verbindung der Völker und Staaten verfolgen. Insbesondere gestalteten sich in Spanien gerade gegen Ende dieses Jahrhunderts die kleineren Feudalstaaten durch die Verbindung Isabellens von Castilien mit Ferdinand von Aragon und die Eroberung Granada's zu einer Monarchie, die schon im nächsten Jahrhundert auf dem grossen Welttheater eine der ersten Rollen spielen sollte. Dort hatten überdies die von der Römerzeit stammenden Municipalverfassungen und die seit dem 11. Jahrhundert von den Königen bestätigten Gemeinde- und Städterechte (*fueros*) neben der Adelsaristokratie und dem chevaleresken Geiste immer auch ein demokratisch-bürgerliches Element und einen trotzigen Rechtssinn unterhalten. Dort blühten damals noch durch die Araber Handel und Gewerbe, die einen allgemeiner verbreiteten

[1] Aus den Blättern f. lit. Unterh. 1845. No. 213—217. S. 853—870.

Wohlstand erzeugten, der wieder die Richtung nach materieller Behäbigkeit, nach sinnlichem Genuss, Luxus und Üppigkeit begünstigte. So machte sich in Spanien neben dem mittelalterlichen Idealismus der moderne Realismus damals mehr geltend wie später, als die religiöse und politische Entwickelung von der Inquisition gehemmt und zurückgedrängt wurde.

Solchen Verhältnissen konnte die lyrische Hofpoesie und die epische Volkspoesie nicht mehr genügen. Wohl aber waren beide hinlänglich entwickelt, um im Vereine mit dem durch italienische Vermittelung auch in Spanien neu erwachten Studium und der Nachahmung classischer Muster die von der veränderten Zeitrichtung geforderte dramatische Poesie möglich zu machen; eine dramatische Poesie, die sich nicht bloss mehr auf ihre, im religiösen Cultus und in Festspielen wurzelnden Wiegenformen beschränkte, sondern schon in der drastischen Darstellung des wirklichen Lebens, realer Zustände und Charaktere Befriedigung suchte. Da bedurfte es nur eines genialen Organs, eines erfinderischen Kopfes, um den Zeitgeist zu verkörpern, das Nationalbewusstsein zu objectivieren, und dieser fand sich, wie immer, wenn die Zeit es fordert, in dem Verf. der „*Celestina*“.

Auch bei diesem Werke muss man, wie bei allen bedeutenden Kunstschöpfungen weniger den Gegenstand als vorzugsweise die formelle Gestaltung desselben ins Auge fassen. Nur dann wird man es im Verhältnisse zu seiner Zeit und nach seinem Einfluss auf die Entwickelung des spanischen Nationaldramas richtig auffassen und gehörig würdigen.

Der Verf. selbst hat sein Werk, jedoch nur in Beziehung auf den Inhalt, zuerst „*Comedia*“ und dann „*Tragi-comedia*“ genannt[1]. Dessen Form aber haben der deutsche Übersetzer durch

---

[1] Dies bezeugt er ausdrücklich im *Prólogo* zur zweiten Bearbeitung mit Bezug auf seine Kritiker: „*Otros han litigado sobre el nombre, diciendo que no se habia de llamar comedia, pues acaba en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer auctor* (eine Fiction, wie ich später zeigen werde) *quiso dar denominacion del principio, que fue placer, é llamóla comedia: yo viendo estas discordias entre estos extremos, parti agora por medio la porfia, é llaméla Tragi-comedia.*“ — Uebrigens ist es beachtenswerth, dass hier die Ausdrücke: *Comedia* und *Tragedia* schon mit Bestimmtheit auf das Stoffliche bezogen werden, während sie von Früheren, nach Dante's bekannten Definitionen, z. B. noch von Santillana (*Comedieta de Ponza*), nur zur Bezeichnung der

„Dramatische Novelle" und noch besser einige neuere spanische Kritiker durch „*Comedia novelesca*" ganz richtig bezeichnet. Seine Form ist in der That eine episch-dramatische. In ihr zeigt sich das Drama zwar noch in den weiten, faltenreichen epischen Gewanden, aber schon im Begriffe dieser hemmenden Hüllen sich zu entledigen, um in freierer Bewegung rascheren Schrittes die Bühne zu besteigen. In der Wahl, Anlage und Gliederung der Fabel, in der Composition der „*Celestina*" im Ganzen waltet allerdings noch das Epische vor; es ist darin noch das breite Sichgehenlassen, die Redseligkeit des Erzählers, das Zerfahren der Handlung und Hemmung ihres rascheren, dramatischeren Verlaufs durch Episoden, das Vorwalten der Situation, die minutiöse Ausmalung, kurz die epische Breite und Behaglichkeit. Dennoch hat diese *Tragi-comedia* schon dramatischen Grundton, dramatisches Leben und — abgesehen von der mehr äusserlichen Form des durchgehenden Dialogs und der Eintheilung in (21) Acte — nicht nur Acte, sondern auch Action, dramatische Handlung und vor allen in der und durch die Handlung drastisch dargestellte Charaktere; ja gerade durch die meisterhafte Zeichnung, consequente Entwickelung und den kunstvollen Conflict der Charaktere, durch die darin bedingte tragische Katastrophe zeichnet sie sich so sehr aus, dass sie Prototyp und classisches Muster des sogenannten *género novelesco* des spanischen Nationaldramas geworden und hierin von wenigen späteren, wenn auch dramatisch ausgebildeteren Stücken der Art erreicht, von keinem übertroffen worden ist. Daher gebührt der „*Celestina*" gewiss eine Stelle, und zwar eine ausgezeichnete und einflussreiche in der Entwickelungsgeschichte des spanischen Theaters, mag man sie immerhin noch für kein eigentliches Drama gelten lassen, weil sie zur Aufführung weder bestimmt noch geeignet war[1]. Daher scheint der Streit müssig,

---

Stilgattung gebraucht wurden. Die gleichzeitigen, wirklich zur dramatischen Aufführung bestimmten Dichtungen in Spanien nannten sich: „*Autos, Diálogos, Pasos, Coloquios, Representaciones, Eglogas*" (vgl. Aribau in der *Bibl. de aut. esp., T. III. p. XV.*).

[1] Dafür spricht schon die breite Anlage der „*Celestina*"; aber auch ausdrücklich bezeugen dies der Verf. selbst (in den Vorreden, wo immer nur von der „Lesung" der „*Celestina*" gesprochen wird) und der Corrector der sevillaner Ausgabe von 1502, Alonso Proaza, in den am Ende beigefügten Octaven, wovon eine überschrieben: „*Dice el modo que se ha de tener leyendo esta tragi-*

ob man sie zur Gattung der Novelle oder des Dramas rechnen soll; sie entstand ja eben in einer Zeit, wo sich die Dichtungsgattungen erst schärfer zu sondern begannen, wo eben aus den übrigen das Drama sich entwickelte.

Doch lassen wir lieber die neuesten und tüchtigsten einheimischen Kritiker, die selbst als Dichter so berühmt gewordenen Herren Martinez de la Rosa, Leandro Fernandez de Moratin und Alberto Lista darüber sprechen.

Martinez de la Rosa sagt in seinen „*Obras literarias*" (Bd. 2, S. 353—354, Paris 1827):

„Obgleich die „*Celestina*" den Titel „*Tragi-comedia*" hat, ist sie doch kein eigentlich dramatisches Werk, noch war sie zur Aufführung bestimmt. Trotzdem aber, dass sie nur eine dialogisierte Novelle (*novela en diálogo*) ist, muss sie jedesfalls in dieser Schrift („*Sobre la comedia española*") erwähnt werden, nicht nur weil sie alle Keime des Dramas enthält, wenn sie auch selbst noch keines ist, sondern auch weil meines Erachtens dieses berühmte Werk und die vielen, die nach seinem Muster später verfertigt wurden, ebenso viele Fortschritte zur dramatischen Kunst waren und keinen geringen Einfluss auf das Theater Spaniens, ja ganz Europas übten. Erfindung, Interesse, gut gezeichnete Charaktere, ein reiner und zierlicher Stil, ein natürlicher und leichter Dialog, Laune und Witz, wiewohl dieser minder anständig und keusch ist als schicklich, eine sehr schöne Diction, gewürzt mit volksthümlichen Redeweisen und ächt castilischem Salz, kurz, tausend Eigenschaften, ebenso neu als reizend, verschafften diesem Werke gleich nach seinem Erscheinen den weit verbreitetsten Ruf; Ausgaben davon erschienen in die Wette im In- und Auslande; es wurde sehr frühzeitig in andere Sprachen übersetzt und seine ausserordentliche Berühmtheit eiferte Viele an, diese Gattung dramatischer Novellen zu cultivieren, die, wenn sie auch gewiss noch nicht das Gebiet des Dramas betraten, doch dessen Grenzen schon berührten."

Ebenso hat der jüngere Moratin in seinen „*Orígenes del teatro español*", in Ochoa's „*Tesoro del teatro español*" (Bd. I, S. 36,

---

comedia." Dass ihr Titel nicht dagegen spricht, habe ich in der vorhergehenden Anmerkung gezeigt.

Paris 1838) den Werth und Einfluss der „*Celestina*" zu würdigen gewusst:

„Wie die griechische Tragödie sich aus den Homer'schen Überresten gebildet hat, so verdankt die spanische *Comedia* ihre ersten Formen der „*Celestina*". Diese dramatische Novelle (*novela dramática*), in der trefflichsten castilischen Prosa geschrieben, mit einer kunstgerecht erfundenen Fabel, welcher ebenso wahrscheinliche als interessante Situationen, der Ausdruck der Charaktere und Affecte, eine treue Schilderung der Nationalsitten und ein von komischer Laune und Witz übersprudelnder Dialog Abwechselung und Leben geben, war für Alle ein Gegenstand des Studiums, die im 16. Jahrhundert für das Theater schrieben. Die Fehler, die sie hat, könnte ein Einsichtsvoller verschwinden machen, ohne von Seinem eine Sylbe dem Texte beizufügen, und so alle ihre Schönheiten bewahrend, könnten wir sie dann als eins der classischsten Werke betrachten, welches die spanische Literatur aufzuweisen hat."

Auch Lista widmete in seinen geistreichen „*Lecciones de literatura dramática española*" (Bd. I, Madrid 1839) eine ganze Vorlesung der „*Celestina*"; er sagt S. 48:

„Der Verfasser der „*Celestina*" ist einer der Väter der Sprache. Zugleich hat eben er durch die von ihm erfundene Gattung der *novela dramática* (*asi llamo á esos dramas largos, ó á esas novelas puestas en accion*) dem Naharro, Rueda und ihren Nachfolgern den Weg gezeigt, den man bei der Composition eines Dramas einschlagen musste; denn die „*Celestina*" wird in der That nie in die Scene gesetzt worden sein (*nunca habrá sido un drama escénico*)."

Und noch schärfer und bestimmter begründet er diese Ansicht von dem Verhältniss der „*Celestina*" zum spanischen Nationaldrama, und insbesondere zu dem von Lope de Rueda eingeführten und vorzüglich von Lope de Vega ausgebildeten *género novelesco* desselben (S. 50—51):

„Die „*Celestina*" ist in der That in Bezug auf Sprache ein classisches Werk und kann in dieser Hinsicht nie genug studiert werden. Da sie alle möglichen Redegattungen umfasst, von der feurig-beredten bis zur niedrig-familiairen, so ist sie ein wahres Repertorium der verschiedenen Stilformen, die unserer Sprache zu jener Zeit eigen waren. Aber Das ist nicht der einzige Vor-

zug dieser *Tragi-comedia.* Denn obwohl weder ihr Umfang, noch ihre Eintheilung in 21 Acte und ihr hinlänglich schlüpferiger Gegenstand es zuliessen, sie zu einer Zeit zur Aufführung zu bringen, in der man noch keine anderen theatralischen Vorstellungen kannte als die Schäferspiele (*eglogas*) des Juan de la Encina, besitzt sie doch eine Fülle von dramatischen Schönheiten. Die Lebendigkeit und der Witz (*sal*) in den Dialogen, der allerdings manchmal jenes Salz ist, womit Plautus das römische Publicum einzureiben pflegte, die bald ernsten, bald komischen, immer aber tief aus dem Leben gegriffenen Sittenschilderungen; die poetischen Aufregungen, in einer erhabenen Prosa ausgedrückt; und vor allen die höchste Wahrheit in der Zeichnung der Charaktere lassen vermuthen, dass Naharro, Lope de Rueda und ihre Nachahmer in der Gattung der novellenartigen Komödie (*en el género de la comedia novelesca*) sich den Verfasser der „*Celestina*“ zum Muster vorsetzten, obwohl sie ihre Dramen auf zur Aufführung mehr geeignete Dimensionen beschränkten. Diese Absicht, Rojas (den Verfasser der „*Celestina*“) nachzuahmen, ist z. B. in Naharro's Komödie „*Himenea*“ augenscheinlich, wo ausser der Todesgefahr, der sich Fabea aussetzt, die Kunstgriffe, wodurch die Diener des Himeneo ihre Furcht bemänteln, als sie ihren Herrn auf dem Wege zu seiner Dame begleiten, aus der „*Celestina*“ entnommen oder vielmehr gestohlen sind.“

Mit diesen Ansichten stimmt auch der geistreiche französische Uebersetzer, Hr. Germond de Lavigne, überein, indem er in seinem vorausgeschickten „*Essai historique sur la Célestine*“ diesem Werke nicht nur eine bedeutende Stelle in der Geschichte des spanischen, sondern des europäischen Theaters überhaupt anweist (S. VI—VII):

„Damals (in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts), also lange vor allen dramatischen Versuchen in den modernen Sprachen erschien die „*Celestina*“, die Mutter des castilischen Dramas, wie der Schimmer, der dem Lichte vorhergeht, wie das lang gesuchte Wort, das zur Enthüllung einer grossen Idee noch fehlte. So hatte ein halbes Jahrhundert früher, als Macchiavel seine „*Mandragora*“ aufführen liess und dadurch den Grund zur kunstmässigen Komödie legte, die „*Celestina*“ — schon dramatische Färbung, Originalität, poetischen Schwung, Interresse der Handlung und Wahrheit der Charaktere vereinend — den ersten Stein zu

dem grossen Monumente geliefert, das Spaniens Ruhm geworden ist und zu dem Torres-Naharro, Lope de Rueda, Cervantes, Oliva, dann Lope de Vega, Calderon, Moreto und viele Andere beigetragen haben. Die „*Celestina*", welche die spanischen Gelehrten als die Quelle des gesammten Nationaltheaters betrachten, ist kein eigentliches Drama, kein Drama wie wir es heutzutage wollen, kein Drama wie die, welche Calderon und Lope de Vega geschrieben haben u. s. w."

Wenn dann Hr. Germond de Lavigne dennoch behauptet, dass die „*Celestina*" selbst zur Aufführung bestimmt (*faite pour la scène*) und aufführbar (*représentable*) gewesen sei, so geht er hierin, wie ich gezeigt, zu weit. Wohl aber stimme ich ihm und den spanischen Kritikern bei, wenn sie diese *Tragi-comedia* die „Mutter des castilischen Dramas" nennen; ja ich stehe nicht an, es für ein Glück — d. h. nicht glücklichen Zufall, sondern glückliche Folge der naturgemässen Entwickelung — zu halten, dass das spanische Nationaldrama eine solche „Mutter" gehabt hat, mögen auch schulgerechte Ästhetiker ebenso vornehm über ihre Monstrosität die Nase rümpfen wie engherzige Moralisten über ihre Zuchtlosigkeit. Denn es war ein Glück, dass die „*Celestina*" noch so tief in der Volksthümlichkeit wurzelte, sich noch so enge an das wirkliche Leben anschloss, kurz dass der Nationalgeschmack sich in ihr schon so prägnant und genial aussprach; es war ein Glück, dass die gleichzeitig auch in Spanien wiedererwachten humanistischen Studien und die Nachahmung altclassischer Muster weder ihre materielle noch formelle Selbstständigkeit beeinträchtigten, und höchstens in einigen durch mythologische oder antiquarische Gelehrsamkeit schwerfällig oder unwahr gewordenen Stellen sich die Spuren des Pedantismus zeigen. Wohl schlug die „*Celestina*" eine novellistische Richtung ein; wohl findet sich in ihr das Ideal-Romantische neben dem bis zur Gemeinheit und Nacktheit Wirklichen, das Hoch-Tragische in Verbindung mit dem Frivol-Komischen, Pathos mit Ironie und Humor; wohl ist ihre Form noch nicht fest und gedrungen; aber eben dadurch gab sie dem spanischen Drama eine volksthümliche Basis, nationellen Charakter und naturwüchsige Entwickelung, bewahrte es vor jeder sklavischen Nachahmung, vor jeder unnatürlichen Eintönigkeit, vor jedem Einzwängen in fremde aufgedrungene Formen. Eben darum, weil die beiden

Lope und Alle, denen an dem Beifall der Nation mehr lag als an dem der Gelehrten, den von der „*Celestina*“ eingeschlagenen, durch eigene Kraft erst zu bahnenden Weg (*el uso nuevo*, wie Juan de la Cueva ihn genannt) durch den Urwald der Volkspoesie weiter verfolgten und verfolgen mussten, ihn nur immer mehr reinigend, lichtend, ebnend und festend, schwang sich das spanische Drama auf eine Höhe, wo ihm nur das englische, auf ähnliche Weise emporgekommen, gleichstand, und von wo diese beiden Nationalbühnen die Thespiskarren der übrigen moderneuropäischen Nationen tief unter sich sahen, wie sie im gelehrten Staube der breitgetretenen Heerstrasse der Nachahmung fast unscheinbar fremden Geleisen nachzogen. Daher endlich blieb für die Spanier das Beispiel eines Oliva, Bermudez, Lupercio Argensola u. a. durch missverstandene Nachahmung der altclassischen Muster (*el uso antiguo*) Irregeleiteter unschädlich, die auch ihnen leb- und farblose Abdrücke von Antiken aufdringen wollten; wahrlich ein schlechter Ersatz für die lebensfrische, in allen Schmelz des Incarnats glühende, in allem Reiz der üppig vollen Formen prangende „*Comedia*“ mit dem tragikomischen Janusgesichte, wie sie bald mit dem tief-ernsten Feuerblicke castilischer Leidenschaften blitzend tödtet, bald mit den muthwillig-anmuthigen Lippen voll andalusischen Salzes lächelnd spottet, bald hochmüthig wie ein Caballero, bald schalkhaft wie ein Gracioso.

So enthielt in der That die „*Celestina*“ die Elemente der eigenthümlichsten Gattungen des spanischen Nationaldramas. In ihrer novellistischen Grundlage, in der schon kunstmässiger angelegten und durchgeführten Liebesintrigue, und in ihrem, bis zum lyrischen Schwung sich erhebenden Pathos finden sich ja die Keime zu der „novellenartigen Komödie“ (*comedia novelesca*) und den daraus hervorgegangenen „Mantel- und Degenstücken“ (*comedias de capa y espada*). Diese Keime pflegte zuerst Torres-Naharro mit mehr künstlerischem Bewusstsein, und sie trugen die reichsten Früchte unter den ingeniosen Händen eines Lope de Vega, Alarcon, Calderon u. A., die daraus das mehr ideale Kunstdrama, geschmückt mit allem Zauber der Romantik, allen Reizen der Verskunst und Lyrik, bildeten. In jenen Theilen der „*Celestina*“ hingegen, welche die gemeine Wirklichkeit, nationale Sitten und Charaktere mit drastischer Wahrheit und ironischer Laune darstellen, sind die Prototypen der „prosaischen Naturko-

mödie" und des „dramatischen Sittengemäldes" (*comedia de costumbres*) nicht zu verkennen. In dieser Richtung machten Lope de Rueda und Juan Timoneda mit ihren „*Pasos*" in der That die ersten Fortschritte, worin sie meist noch den prosaischen Dialog ihres Vorbildes beibehielten. Diese Gattung hätte sich zum Charakterlustspiel und zur feineren dramatischen Satyre ausgebildet — wozu es den mit Witz und ironischer Laune so reich begabten Spaniern an einem Molière gewiss nicht gefehlt hätte —, wäre sie in ihrer Entwickelung nicht durch die inquisitorische Strenge der spanischen Censur gehemmt worden. So blieb sie auf die niederen Kreise des Volkslebens beschränkt und lebte nur in den blossen „Zwischenspielen" (*entremeses*, *sainetes*) fort. Die Ausgangspuncte dieser doppelten Richtung, welche die spanische *Comedia* gleich in ihrem Beginne genommen hat und die gleich durch die ersten beiden eigentlich dramatischen Dichter, Torres-Naharro und Lope de Rueda, repräsentiert wird, sind also schon in der „*Celestina*" so augenfällig zu finden, selbst die Nachahmung im Einzelnen ist, wie Lista bemerkt hat, so unzweifelhaft, dass diese *Tragi-comedia* wohl mit Recht für die „Mutter des spanischen Dramas" gelten kann.

Sollte aber trotzdem noch Jemand — etwa gestützt auf Bouterwek's Urtheil, der übrigens die ältere spanische Literatur überhaupt und so auch die „*Celestina*" nur eines sehr flüchtigen Blickes gewürdigt hat, so zwar, dass seine davon gegebene Inhaltsanzeige nicht einmal richtig ist — die relative Wichtigkeit und den Einfluss der *Tragi-comedia* auf die Entwickelung des spanischen Dramas überschätzt finden, oder wenigstens ihren innern, absoluten Werth bezweifeln, so will ich ihm keine weiteren Autoritäten entgegensetzen, nicht einmal den bekannten Ausspruch des Cervantes; wohl aber ihn dringend ersuchen, sie, wo möglich im Original, mit unbefangenem Sinne zu lesen, ihrem Eindrucke sich mit vorurtheilsfreiem, poetisch gestimmten Gemüthe hinzugeben. Dann will ich ihn fragen, ob er nicht finde, dass sie, abgesehen von allem Reiz der Sprache und des Stils, von der trefflichen Charakter- und Sittenschilderung, was am Ende auch dem Talent erreichbar ist, in der Erfindung und Composition selbst Schönheiten und Züge aufzuweisen habe, wie sie nur der geniale Dichter schaffen kann; dann will ich ihn fragen, ob nicht z. B. die Scene, worin Celestina die Sprödigkeit

der Melibea besiegt und durch das Mitleid die Leidenschaft in ihrem noch reinen Herzen anfacht, ein Meisterstück von Feinheit, von tiefer, psychologischer Kenntniss ist; ob nicht die Schilderung, welche Sosia dem Calisto von dem Eindrucke macht, den der Anblick von dessen nach dem Richtplatz geschleppten Dienern, den Mördern der Celestina, ihm verursachte, von hochtragischer Wahrheit ist; ob nicht der Zug: dass die bereits gefallene Melibea, als sie ihre Mutter in einem Gespräche mit dem Vater über den Plan, sie zu vermählen, ihre kindliche Unschuld preisen hört, ihre Dienerin beschwört, unter irgend einem Vorwande dies Gespräch zu stören, damit sie über der getäuschten Mutter nun mit Scham sie erfüllendem Lobe nicht wahnsinnig werde, eines Shakespeare würdig ist; ob die Scenen, in welchen der Gauner und feige Prahler Centurio den Dirnen den Tod ihrer *Mama* Celestina zu rächen verspricht, an drastischem Humor den Falstaff'schen nachstehen; ob endlich die Scenen der Katastrophe nicht allein schon des Dichters geniale Conceptionsgabe beweisen: wie im hochtragischen Contrast auf das mit allem Zauber geschilderte Liebeskosen, eine Schilderung, die durch ergreifende Naivetät jener berühmten Balconscene in „Romeo und Julia" nicht unwürdig zur Seite steht, unmittelbar der Tod der Liebenden folgt, wie ihnen die rasch hereinbrechende Nemesis nach kaum geleertem Becher der verbotenen Lust den sühnenden Todeskelch reicht [1].

Hr. v. Bülow hat daher ganz recht, wenn er es für unnöthig hält, den Lobredner der „*Celestina*" in dem seiner Übersetzung vorausgeschickten Vorworte zu machen, indem er sagt (S. VI):

„Ich überlasse es vielmehr getrost dem einsichtsvollen und berufenen deutschen Leser, die unvergleichliche Dialektik und Rhetorik des einzigen Werkes, sowie die Fülle von ächter Poesie zu würdigen, die nicht minder in der kunstreichen Charakteristik wie in der furchtbaren inneren Wahrheit der Begebenheiten enthalten ist. Die dämonisch - riesenhafte Gestalt der Celestina selbst, der eigentlichen Heldin des Buchs, steht, so viel ich mich erinnere, in der ganzen modernen Literatur ohne ihres Gleichen

[1] Die beiden trefflichsten Beurtheiler der Celestina unter uns, Clarus (II. S. 358) und Lemcke (I. S. 152), haben seitdem diesen Vergleich mit Shakespeare noch bestimmter ausgesprochen.

da und reichte für sich allein hin, ihrem Schöpfer den Stempel der Dichtergrösse aufzudrücken."

Kann bei solchen Vorzügen, bei solcher Wirkung, der „*Celestina*" im Ernste noch der Vorwurf unsittlicher Tendenz, gemeiner Gesinnung gemacht werden? Es ist wahr, dass ein Werk, worin eine Kupplerin die Hauptrolle spielt, worin mehrere Scenen ihren Verkehr mit liederlichen Dirnen schildern, sich nicht für ein Mädchenpensionat schickt. Wenn man aber bedenkt, mit welcher Naivetät das Mittelalter überhaupt geschlechtliche Verhältnisse darstellt, wie bei den Südländern insbesondere noch jetzt selbst ehrbare Frauen keinen Anstoss nehmen, in dieser Beziehung *pan, pan* und *vino, vino* zu nennen, so wird selbst durch einzelne Stellen und Scenen, die darin nach unseren jetzigen Ansichten allzu frei und allzu nackt wären, ein wahrhaft sittliches Gefühl sich minder beleidigt fühlen, als durch die sanctionierten Zweideutigkeiten und die verhüllte Lüsternheit der Modernen [1].

Unbestritten aber ist die Musterhaftigkeit der „*Celestina*" in Hinsicht auf Sprache und Stil. Die Classicität ihrer Prosa ist um so bewunderungswürdiger, als sie zu einer Zeit abgefasst wurde, in welcher die ungebundene Rede in Spanien noch sehr geringe Fortschritte gemacht hatte und in eigentlich poetischen Werken noch sehr selten angewendet worden war. Ja selbst unter den späteren Prosaisten ist nur Cervantes dem Verfasser der „*Celestina*" ebenbürtig, der übrigens nicht nur in dieser, sondern auch in vielen anderen Beziehungen von unverkennbarem Einfluss gewesen ist, wie denn z. B. in der nun dem Cervantes vindicierten Novelle von der „angeblichen Tante" („*La tia fingida*") nicht nur der Charakter der Hauptperson, nicht nur mehrere Situationen, sondern auch ganze Stellen offenbar der „*Celestina*" nachgebildet sind.

---

[1] Wem dies nicht genügen sollte, der lese die geschickte Vertheidigung des Buchs gegen die Anschuldigungen einer beschränkten Pruderie in Germond de Lavigne's „*Essai historique sur la Célestine*" (S. XXI—XXV) nach. Auch ich hege keinen Zweifel an der „moralischen Absicht und Ueberzeugung von der Nützlichkeit seines Werks" (. . . *la necesidad que nuestra comun patria tiene de la presente obra, por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee etc.*), wodurch der Verf. selbst dessen Anstössigkeit zu rechtfertigen sucht.

Auch blieb in der That die „*Celestina*“ das gelesenste und einflussreichste Buch in Spanien bis auf die Erscheinung des „*Don Quijote*“. Zum Beweise dienen die unzähligen Ausgaben, die davon im 16. und 17. Jahrhundert erschienen sind[1], und die vie-

[1] Die bis jetzt und zwar vor kurzem erst bekannt gewordene älteste Ausgabe ist: „*Calisto y Melibea, comedia*“ (Burgos 1499, 4.) — vgl. die letzte Ausgabe von Brunet's „*Manuel*“ und „*Bibliothèque dramatique de M. de Soleinne; catalogue rédigé par P. L. Jacob, Bibliophile*“ (Bd. 4, S. 156, Paris, 1844) —, wahrscheinlich die erste Ausgabe; sie hat noch den Titel: „*Comedia*“, nur in 16 Acte abgetheilt, ohne die Vorreden, die akrostichischen und Schlussoctaven des Verfassers, noch kein Argument des Ganzen, wohl aber Argumente der einzelnen Acte; auf diese erste Ausgabe bezieht sich offenbar die in einer frühern Anmerkung aus dem *Prólogo* zur zweiten Bearbeitung mitgetheilte Stelle über den Titel derselben, und ebenso was der Verf. ebenda von den durch die Drucker hinzugefügten „Argumenten der einzelnen Acte“ sagt: „*Aun los impresores han dado sus punturas; poniendo rúbricas ó sumarios al principio de cada acto*“ *etc.* Aribau führt in seiner neuen (nun der besten) Ausg. der Celestina (in der *Bibl. de aut. esp., T. III.* Madrid, 1846. *p. XII*) als den ersten Druck an einen ebenfalls von 1499, aber zu: Medina del Campo. — Die von Leon Amarita, dem Drucker und Herausgeber der madrider Auflage von 1822, in seiner Vorrede erwähnte Ausgabe von 1500, gedruckt durch Martino Polono (Salamanca?) ist wahrscheinlich die erste der zweiten Bearbeitung, welche der Verf. „erweiterte“, wie er selbst in dem ihr beigegebenen *Prólogo* sagt: „*Asi que viendo estas contiendas, estos disonos y varios juicios* (über die erste Bearbeitung), *miré á donde la mayor parte acostaba y hallé que querian que se alargase en el proceso de su deleyte destos amantes, sobre lo cual fui muy importunado; de manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña labor y tan agena de mi facultad, hurtando algunos ratos á mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreacion, puesto que no han de faltar nuevos detractores á la nueva adicion.*“ Ausser diesem *Prólogo* sind dieser zweiten Bearbeitung ein Brief des Verf. „An einen Freund“ (*El autor á un su amigo*), 11 Octaven, mit der Ueberschrift: „*El autor, escusandose de su yerro en esta obra que escribió, contra sí arguye y compara*“, und am Schlusse noch drei Octaven zur Rechtfertigung seines Werks: „*Concluye el autor aplicando la obra al propósito, porque la acabó*“, beigegeben. Die von Alonzo Proaza besorgte und 1502 zu Sevilla gedruckte Ausgabe (schon auf dem Titel mit dem Zusatz: *Et nueuamente añadido de Centurio*“, und am Ende sechs Octaven vom Corrector) diente den meisten folgenden Wiederabdrücken zum Muster. Die Plantin'sche Ausgabe (Antwerpen 1595) führt die erste den Titel: „*Celestina*“. Hr. Magnin hat in seiner Anzeige von Germond de Lavigne's Uebersetzung im „*Journal des Savants*“ (April 1843, S. 199) 46 Ausgaben der „*Celestina*“ aus dem 16. und 17. Jahrhundert angeführt; dieser Liste kann man aus dem „*Catalogue de M. de Soleinne*“ (S. 159) noch die

len Fortsetzungen, metrischen Überarbeitungen und directen Nachahmungen derselben [1].

Es ist natürlich höchst interessant, über die Zeit der Abfassung eines so berühmten Buchs, über die Lebensumstände seines Verfassers, auf den die Nation mit Recht stolz ist, genauere und bestimmtere Nachrichten zu erhalten. Und doch — man würde sich darüber wundern, wenn man die Sorglosigkeit der Spanier in dieser Hinsicht nicht kennte — fehlt es aus einer eben nicht fernen Zeit, in der die Buchdruckerkunst bereits erfunden war, an zuverlässigen und ausführlichen Angaben, und doch sind bis auf den heutigen Tag die Gelehrten nicht einmal darüber einig, ob das Werk von einem oder zweien Verfassern herrühre. So sieht man sich noch immer auf die spärlichen und geflissentlich dunkel gehaltenen Daten beschränkt, die sich im Werke selbst finden.

---

von Salamanca 1577, und aus den im Besitze der k. k. Hofbibliothek befindlichen die von Barcelona 1531, 4., Sevilla 1550, 4., Sevilla 1575, 12., Barcelona 1585, beifügen (s. auch Aribau, *l. c. p. XII—XIII;* — und: „*Description bibliograph. des livres choisis en tout genre composant la librairie de J. Techener.*“ *T. II.* [Paris, 1858.], darin ein Verzeichniss von Ausg. der „*Celestina*“ bestehend aus 34 Bdn.).

[1] Vgl. darüber die von Magnin (a. a. O. S. 199—201) gegebenen Nachweisungen. Dazu bemerke ich, dass der wahre Name des pseudonymen Verf. der portugiesischen „*Eufrosina*“ Jorge Ferreira de Vasconcellos ist; dass sich das Verzeichniss der Nachahmungen noch bedeutend vermehren liesse, wie z. B. durch die folgenden auf der k. k. Hofbibliothek befindlichen: „*Comedia . . . llamada Serafina*“ und „*Otra llamada Tebaida*“ (Sevilla, 1546, 4. — vgl. Moratin's „*Catalogo de las piezas dramáticas*“ in Ochoa's „*Tesoro*“ Bd. 1, S. 72) — und *Retrato de la Lozana Andaluza: en lengua española muy clarisima. Compuesto en Roma* (*en el año de* 1524). *El cual retrato demuestra lo que en Roma pasaba y contiene muchas mas cosas que la Celestina. S. l. et a.* 4.; dass endlich in Huerta's Index zu dessen „*Teatro español*“ eine *Comedia:* „*Celestina*“ von Antonio de Mendoza, angeführt wird. Noch bis auf den heutigen Tag sind „*Los polvos de la madre Celestina*“ sprüchwörtlich. — Vergl. auch Aribau, *l. c. p. XVII—XX.* — Ticknor, I, S. 219—222, II. 693—695 (über den Verf. der dort besprochenen Policiana, meinen Aufsatz: „Ein span. Frohnleichnamsspiel vom Todtentanz.“ Wien, 1852. 8. S. 11—12; und Beschreibung des Dresdner Exemplars der Ausgabe von 1547, im Serapeum, 1853. No. 14, S. 209—213); — und Lemcke, I. S. 154.

Allerdings finden sich darin einige Anhaltspuncte, um die Zeit seiner Abfassung bis auf ein Jahrzehend, das von 1482—92, zu bestimmen. Denn im vierten und siebenten Acte wird von den Ketzergerichten der Inquisition und den Ceremonien der Autos-de-fé als schon allbekannten und gewöhnlichen Dingen gesprochen; die Inquisition wurde aber erst 1480 eingeführt. Und zu Anfange des dritten Acts führt Sempronio zum Belege seiner Behauptung, dass man Ereignisse, die unsere Verwunderung erregten oder die wir herbei sehnten, doch, sobald sie vorüber sind, schnell wieder vergesse, folgende Beispiele an (nach Hrn. v. Bülow's Uebersetzung, S. 59):

„Und wenn dich etwas noch so sehr in Erstaunen setzt und man sagt dir: Die Erde hat erbebt, oder ein Aehnliches, wirst du es nicht sogleich vergessen? Zum Beispiel auch: Der Fluss ist zugefroren; der Blinde sieht; dein Vater ist gestorben; der Blitz hat eingeschlagen; Granada ist erobert; heute kommt der König; die Türken sind besiegt; morgen ist Sonnenfinsterniss; die Brücke ist weggerissen; Der und Der ist Bischof geworden; Pedro ist beraubt worden; Ines hat sich erhängt — musst du nicht gestehen, dass nach Verlauf von dreien Tagen, oder beim zweiten Blick darauf kein Mensch sich dessen mehr verwunderte"?

Unter diesen Beispielen von Ereignissen, über die, wenn sie stattfänden, man alle Ursache hätte, sich zu verwundern, wird also auch die Eroberung Granada's (*ganada se Granada*) erwähnt; nun ist es bekannt, dass die Eroberung Granada's nach zehnjähriger Belagerung am 2. Jan. 1492 wirklich stattfand; daher lässt sich die Abfassung der „*Celestina*" mit ziemlicher Gewissheit in das Ende des neunten oder den Anfang des zehnten Jahrzehends des 15. Jahrhunderts setzen, und sie hat, wenn die Ausgabe von Burgos 1499 wirklich die *editio princeps* ist, fast das Horaz'sche *nonum prematur in annum* aushalten müssen.

Diese erste Ausgabe erschien nach der erwähnten Beschreibung (in Brunet's „*Manuel*" und Soleinne's „*Catalogue*") nicht nur anonym, sondern ohne alle Prologe und Epiloge, welche der Verf. erst der zweiten Bearbeitung beifügte. Diese sind auch in

der That die einzigen Quellen über ihn und sein Verhältniss zum Werke geblieben. Er sagt nämlich in der „Zuschrift an seinen Freund", dass er wegen der immer mehr zunehmenden Menge von verliebten Abenteurern in Spanien überhaupt und insbesondere wegen der Liebesnoth und unerfahrenen Jugend dieses seines Freundes es für ein nützliches und nothwendiges Werk gehalten habe, ihnen Waffen gegen die verheerenden Angriffe dieser Liebesseuche in die Hände zu geben, solche Schutzwaffen habe er in den vorliegenden Blättern gefunden, die nicht in den grossen Schmieden von Mailand (*no fabricadas en las grandes ferrerias de Milan*), sondern von berühmten und gelehrten castilischen Männern verfertigt worden seien. Nachdem er die hohe Vortrefflichkeit und den bei jeder Lesung mehr sich herausstellenden Nutzen dieses glücklichen Fundes angepriesen, fährt er also fort:

„Ich bemerkte zwar, dass das Werk keinen Namen des Verfassers trage, der, wie Einige sagen, Juan de Mena, und nach Andern Rodrigo Cota war (*que no tenia su firma del autor, el cual, segun algunos dicen, fué Juan de Mena, y segun otros, Rodrigo Cota*); wer es aber auch immer war, er verdient in ehrenvollem Andenken fortzuleben, sowohl seiner geschickten Erfindung, als auch der grossen Menge eingestreuter Sentenzen wegen, die er unter der Maske des Scherzes angebracht hat. Er war in der That ein grosser Philosoph! Und da ein solcher Mann aus Furcht vor Verleumdern und bösen Zungen, immer mehr bereit zu tadeln als selbst etwas zu erfinden, es für gut fand, seinen Namen zu verbergen und zu verhüllen, so werdet ihr mich nicht anklagen, wenn ich in der bei ihm vorausgesetzten Absicht auch den meinigen nicht angeben sollte (*no me culpeis, si en el fin bajo que le pongo, no espresare el mio*); um so mehr als ich Rechtsgelehrter bin, und das Werk, wenn auch sinnreich, doch meiner Fachwissenschaft fremd ist (*mayormente que siendo jurista yo, aunque obra discreta, es agena de mi facultad*). Wer dies nur wüsste, könnte sagen, dass ich es nicht zur Erholung von meinem Berufsstudium, dessen ich mich in Wahrheit mehr rühme, gemacht habe, sondern dass ich vielmehr von der Rechtswissenschaft abgezogen worden sei, indem ich mich auf diese neue Arbeit einliess. Wenn man es damit aber auch nicht träfe, so würde doch der

Lohn für meine Kühnheit mir nicht ausbleiben (*pero aunque no acierten, seria pago de mi osadia*). Ebenso würde man denken (*asimesmo pensar*, in Aribau's Ausgabe: *pensarian*), dass ich nicht bloss 14 Tage einer Ferienzeit, die meine Genossen in ihrer Heimat zubrachten, auf die Vollendung dieses Werks verwendet habe, wie es doch gewiss ist, sondern wohl mehr Zeit und weniger angenehme (*pero aun mas tiempo, y menos acepto*). Zur Entschuldigung alles Dessen setze ich, nicht nur für euch, sondern für alle Leser dieses Werkes, die nachstehenden Verse her. Und damit ihr erkennt, wo mein ungehobeltes Gerede (*mis maldoladas razones*) beginnt, habe ich es so eingerichtet, dass Alles was von dem alten Verf. herrührt, ohne Abtheilung in einem Acte oder Scene gegeben werde, bis wo der zweite Act anfängt mit den Worten: „Meine Freunde" (*Hermanos mios*) u. s. w. *Vale*."[1]

In den darauf folgenden elf Octaven mit der Ueberschrift: „Der Verfasser, indem er sich wegen des Irrthums, den er etwa durch Schreibung dieses Werkes begangen, entschuldigt, führt in einem Vergleich an, was sich gegen ihn sagen lässt", vergleicht er die Kühnheit seines Unternehmens mit der einer Ameise, die, statt auf der Erde zu bleiben und Vorräthe einzusammeln, sich in die Lüfte erhebt und, nun die Thorheit zu spät bereuend, ihren neuen Flügeln vertraut zu haben, von den stärkern Vögeln gefressen wird; so habe auch er, von seiner Feder verleitet, durch sie zu höherem Ruhme sich aufzuschwingen gesucht, sei aber statt dessen nur mit Vorwürfen, Kritiken und Tadel (*reproches, y vistas y tachas*) überhäuft worden. Doch dem Neide und der Verleumdung zum Trotz wolle er in seinem Unternehmen ausharren;

---

[1] Wenn man diese Uebersetzung mit denen der Herren Germond de Lavigne und Langerhans — der in seiner „Blumenlese aus der classischen spanischen Literatur des Mittelalters" (Wien, 1829, S. 47—139) eine recht verdienstliche kritische Analyse der „*Celestina*" mit Auszügen und Uebersetzung gegeben hat; Hr. v. Bülow hat es nicht für gut gefunden, die Prologe und Epiloge zu übersetzen — vergleicht, so wird man oft kaum glauben, dass mir dasselbe Original vorgelegen; aber gerade diese für die Geschichte des Buchs so wichtige Stelle ist auch oft so dunkel, dass man den Sinn nur errathen kann. — Auch Clarus (a. a. O. S. 362) hat eine in mehreren wesentlichen Puncten von der meinen abweichende Uebersetzung davon gegeben.

denn im Bewusstsein der reinen Absicht (*mi limpio motivo*) und überzeugt von der Nothwendigkeit eines solchen Werkes für die vielen Liebekranken, denen man die heilsame aber bittere Pille in süsser Speise beibringen müsse[1], habe er seine Feder gebraucht, um durch scherzhafte und leichtfertige Reden (*dichos lascivos, rientes)* das Ohr der Leidenden zu gewinnen und dann zu warnen. So habe er, umgeben von Zweifeln und Vorurtheilen, dem Werke einen Schluss gegeben, der mit dem Anfange versöhnt (*compuse la fin que'l principio desata*), und bitte daher die Verständigen, seinen Mangel zu ergänzen, die Einfältigen aber, über ein Werk, das ihnen zu hoch, zu schweigen und sich nicht zu ärgern. Er habe nämlich das vorliegende Werk in Salamanca gefunden und aus folgenden Ursachen sich entschlossen, es zu vollenden: erstens weil er gerade Ferien hatte; dann um einem klugen Vorgänger sich anzuschliessen; endlich um so Viele, die sich nun in sündhafte Liebesintriguen eingelassen, vor den Fallstricken der Kupplerinnen und treuloser Diener zu warnen; überdies habe ihn die hohe Vortrefflichkeit des ebenso kurzen als fein angelegten Werkes dazu bestimmt, das Dädalus selbst nicht besser hätte schaffen können, wenn Cota oder Mena mit ihrem grossen Wissen es mit eigener Hand vollendet hätten (*si fin diera en esta su propia escritura Cota ó Mena con su gran saber*); denn er erinnere sich nicht, in irgend einer romanischen Sprache, weder in der toscanischen, noch in der griechischen, noch in der castilischen, ein Werk gesehen zu haben in so hohem und erhabenem Stile (*obra d'estilo tan alto y subido*), und das keine Sentenz enthalte, die nicht ihrem Verfasser zum Lobe und zu unvergänglichem Ruhme gereiche. Die beiden letzten Octaven ermahnen nochmals die Leser, sich an der Geschichte dieser Liebenden ein warnendes Beispiel zu nehmen.

[1] *Como el doliente que pildora amarga*
O la recela, ó no puede tragar,
Métela dentro de dulce manjar;
Engáñase el gusto, salud se le alarga:
Desta manera mi pluma se embarga etc.

Man sollte glauben, dass Tasso (*Gerusal. lib. Canto* 1. *ottr.* 3) unsern Spanier copiert habe.

In dem darauf folgenden *Prólogo* zeigt er durch viele Beispiele, wie Alles in der Welt in Kampf und Streit sei; daher auch das vorliegende Werk von Vielen bestritten worden sei und Jeder Anderes daran zu mäkeln gefunden habe; so schon an seinem Titel u. s. w.; dass aber trotzdem die Meisten in dem Wunsche sich vereinigten, dass der unterhaltende Theil desselben erweitert werde, welchem Ansinnen er denn in dieser zweiten Bearbeitung entsprochen habe, abermals nur einige Mussestunden dazu verwendend, obgleich er überzeugt sei, dass auch diesen neuen Zusätzen neue Tadler nicht fehlen werden (vergl. die in den vorhergehenden Anmerkungen im Original daraus mitgetheilten Stellen).

In den drei Octaven am Schluss sucht er wiederholt die Anstössigkeit des Werkes durch dessen sittlichen Zweck zu rechtfertigen und fodert die Leser auf, aus der Spreu der frivolen Einkleidung die reinen Körner der Moral auszusondern.

Alonso de Proaza, der Corrector der sevillaner Ausgabe von 1502, hat dem Werke noch sechs Octaven angehängt, in denen auch er es rechtfertigt und anpreist, und von welchen die vorletzte überschrieben ist: „*Declara un secreto que el autor encubrió en los metros que puso al principio del libro.*“ Er sagt nämlich darin:

„Weder will es meine Feder, noch erlaubt es die Billigkeit, dass der Ruf dieses grossen Mannes (*de aqueste gran hombre*, d. i. des Verfassers), dessen wohlerworbener Ruhm und berühmter Name durch unsere Schuld in Vergessenheit gehüllt bleibe; deshalb lasst uns von jeder Zeile seiner elf Octaven (jener vor dem *Prólogo* der zweiten Bearbeitung) die ersten Buchstaben zusammenfügen, die auf sinnreiche Weise seinen Namen, seinen Geburtsort und die berühmte Nation, der er angehört, enthüllen“.

Wenn man dies nun thut, so erhält man folgende Daten: „*EL BACHJLER FERNANDO DE ROIAS ACABO LA COMEDIA DE CALYSTO Y MELYVEA E FVE NASCYDO EN LA PVEVLA DE MONTALVAN.*“

Der Vollender des Werks, d. h. der Verfasser des ganzen übrigen Theils, mit Ausnahme des ersten Actes, und der zweiten

Bearbeitung, hiess also nach seiner eigenen Angabe: Fernando de Rojas, war Baccalaureus der Rechte und von Montalban gebürtig. Dies ist aber auch Alles was wir von ihm wissen. Es kann daher nur die Frage sein, ob der Verf. des ersten Actes wirklich ein Anderer gewesen sei, ob es Cota oder Mena gewesen sein könne, wie eben auch nur nach Rojas' Angaben angenommen worden ist. Mena und Cota gehören allerdings unter die berühmtesten spanischen Dichter des 15. Jahrhunderts, haben aber bekanntlich nur Werke in gebundener Rede hinterlassen; der Erstere starb 1456, der Zweite lebte unter den Regierungen Johann's II. und Heinrich's IV. von Castilien; Beide schrieben also zu einer Zeit, in der noch fast alle Werke der Phantasie in Versen abgefasst wurden und die spanische Prosa überhaupt von dem Grade der Vollkommenheit, in dem sie in der „*Celestina*" erscheint, noch so weit abstand, dass selbst der begabteste Kopf sie plötzlich zu solcher Höhe nicht hätte heben können. Dies wird recht deutlich, wenn man einen Prosaisten aus jener Zeit, der sogar einen mit der „*Celestina*" in mancher Hinsicht analogen Gegenstand behandelte und dem es wahrlich an Talent nicht gebrach, mit der Prosa der *Tragi-comedia* vergleicht; ich meine den Erzpriester von Talavera, Alonso Martinez de Toledo (in der Mitte des 15. Jahrhunderts), der in seinem „*Corbacho, ó libro de los vicios de las malas mugeres*" eben auch die Laster übelberüchtigter Weiber und die Gefahren des Umgangs mit ihnen schildert, davor warnt und die Unbesonnenen, die sich mit ihnen einlassen, züchtigt. Wenn schon diese äussern Gründe gegen die Annahme sprechen, dass der Verf. des ersten Acts einer frühern Periode angehört habe als der Vollender, so wird es durch innere Gründe, durch die Beschaffenheit des Werkes selbst höchst wahrscheinlich, ja gewiss, dass es überhaupt nur von Einem Verf. herrühre. Denn abgesehen von der grossen Unwahrscheinlichkeit, dass der Erfinder der Fabel nur die Exposition, den von dem Vollender sogenannten ersten Act, diesen aber vollständig ausgearbeitet hinterlassen habe, wäre es wahrhaft wunderbar, wie der Fortsetzer nicht nur den kaum angedeuteten Plan mit solchem Scharfsinn errathen habe, so sehr in den Ideengang und die Denkweise seines Vorgängers eingegangen sei, dass das Werk als ganz aus einer Conception, aus einem Gusse erscheint; sondern auch dessen Sprache und Stil — die, was wohl zu

bemerken, doch einer der Zeit und Entwickelung nach von der seinen bedeutend abstehenden frühern Periode angehören sollen — bis in die kleinsten Eigenthümlichkeiten, in die feinsten Nuancen so vollkommen nachgeahmt habe, dass auch das schärfste Auge geübter Kritiker keinen Unterschied finden konnte, wenn es nicht durch Vorurtheil geblendet wurde.[1] Bei solcher Identität der Sprache und des Stils zwischen Anfang und Fortsetzung müsste man daher annehmen, dass Juan de Mena oder Rodrigo Cota schon solche Prosa geschrieben haben könnten, und dass der fast um ein halbes Jahrhundert später lebende Rojas so ein Kunststückchen *à la* Chatterton oder Surville gemacht hätte — Eins so absurd wie das Andere!

Wenn es also nicht zu bezweifeln steht, dass Rojas der Verf. des ganzen Werkes ist, und dass es ihm gelang, durch jene Angaben nicht nur seine leichtgläubige Zeit, sondern das Heer der *in verba magistri* Schwörenden bis auf unsere Tage zu mystificieren, was hat ihn wohl dazu vermocht, den grössern Ruhm des Erfinders Andern zuzuwenden und sich mit dem bescheidenern des Vollenders zu begnügen, ja selbst als dieser sich anfangs gar nicht und erst in der zweiten Bearbeitung in jenem akrostichischen Kunststück zu nennen, zu dessen Enthüllung es des

[1] Man höre darüber den gewiss competenten Moratin (a. a. O. S. 35—36, Anm. 3): „*Si él mismo* (der Fortsetzer) *ignoraba quién habia compuesto lo que halló inédito, difícil será, si no imposible, averiguarlo ahora; baste decir que ni se reconoce en el primer acto el estilo de Juan de Mena, ni se puede comparar con el de Cota, puesto que solo se conservan de estos autores composiciones en verso. El que examine con el debido estudio el primer acto y los veinte añadidos, no hallará diferencia notable entre ellos, y si nos faltase la noticia que dió acerca de esto Fernando de Rojas, leeríamos aquel libro como produccion de una sola pluma. . . . Creo en fin que el primer autor no pudo ser muy anterior al segundo, y que el ignorarse quién haya compuesto una obra anónima nunca ha sido razon bastante para suponerla muy antigua.*“ Auch Hr. v. Bülow sagt: „Ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Anfange des Werks und der Fortsetzung ist kaum wahrzunehmen“, wiewohl er unmittelbar vorher die ganz unbewiesene und nur auf Autorität nachgesprochene Behauptung aufstellt, dass Rodrigo de Cota der Verf. des ersten Acts ist; denn aus dessen Gedichte: „*Diálogo entre el Amor y un viejo*“, lässt sich durchaus nicht schliessen, dass „diese Vermuthung die wahre sei“. Dieses in Erfindung, Behandlung und

Fingerzeigs eines spätern, ihm wohl befreundeten Correctors bedurfte? [1]

Diese Räthsel sind nicht schwer zu lösen, wenn man die mitgetheilten Prologe und Epiloge der zweiten Bearbeitung mit einiger Aufmerksamkeit gelesen hat, wodurch Rojas sich sichtlich bemüht hat, den etwas weiter Sehenden auf die rechte Spur zu helfen, und sich in den Augen der Einsichtigen den wahren Ruhm zu sichern. Geht daraus nicht klar hervor, dass er befürchtete, man könnte, wenn er sich gleich von vornherein zu dem Werke bekennte, es ihm sowohl des schlüpfrigen Gegenstandes als seiner persönlichen Stellung wegen verübeln? Sagt er nicht selbst deutlich genug, dass seine Furcht und Vorsicht eine wohlbegründete war, dass trotz der gefeierten Namen eines Mena oder Cota, unter deren Ägide er weislich den Anfang bekannt machte, es an „Verleumdern und bösen Zungen" (*detractores y nocibles lenguas*) nicht gefehlt habe? Giebt er nicht vor, dass schon der Verf. des Anfangs deshalb die Anonymität beizubehalten für gut befunden habe; daher er aus derselben und den aus seiner per-

---

Sprache himmelweit von der „*Celestina*" verschiedene Gedicht war eben nur ein letzter Anhaltspunct für Jene, die dem Rojas aufs Wort glaubten und denn doch einsahen, dass er sie mit Juan de Mena zum Besten gehabt! — Auch Hr. Aribau, obwohl sich nicht bestimmt entscheidend, sagt doch (*l. c. p. XIV*) ungefähr dasselbe wie Moratin: „*En defecto de pruebas irrecusables, cuanto ménos antiguo se suponga el primer acto de la Celestina, tanto mas verosimil sera la hipótesis, por dos razones: la primera, por la cultura del lenguaje, que indica ya cumplida la época de la pubertad en el idioma; y la segunda, por la notable semejanza entre el testo del primitivo autor y él del continuador, que nadie pudiera imaginar fuesen rasgos de distintas plumas.*"

[1] Dass übrigens dieser Corrector nur von Einem Verfasser spricht (*como este poeta en su castellano*), nur zum Lobe „jenes grossen Mannes" (*de aqueste gran hombre*), dessen Namen er nicht länger verschweigen will, nämlich des Rojas, und des Mena und Cota nicht weiter gedenkt, ist wohl ein Beweis, und zwar ein sehr schlagender mehr für die obige Behauptung; denn die von Alonso de Proaza corrigierte Ausgabe (Sevilla 1502) ist wohl die erste, nicht von dem Verfasser selbst besorgte? Proaza aber stand dem Verfasser noch so nahe und verfährt mit solcher Discretion, dass man in ihm einen wohlunterrichteten Freund desselben vermuthen kann, der in dessen Auftrag handelte.

sönlichen Stellung sich noch dazu ergebenden Gründen es für um so rathsamer halte, diesem Beispiele zu folgen? Befürchtet er für die neuen Zusätze der zweiten Bearbeitung, trotz des Beifalls, dessen das Werk bei der raschen Folge der Auflagen sich schon erfreuen musste, nicht „neue Verleumder" (*nuevos detractores*)? Sind überhaupt nicht schon die vielen Verwahrungen, Entschuldigungen und Rechtfertigungen zu Anfang und zu Ende des Werkes in Prosa und in Versen ein hinlänglicher Beweis für des Verf. Gründe, theils pseudonym, theils anonym damit aufzutreten? Ja, ist selbst die Art und Weise, wie er dies thut, nicht eine neue Probe von der Ingeniosität des Verf. der „*Celestina*"? Denn indem er vorgab, den Anfang des Werkes in Salamanca, dem Sitze der damals berühmtesten Hochschule Spaniens, gefunden zu haben, und diesen einem Gerüchte zufolge (*segun algunos dicen*) Mena oder Cota, d. i. einem oder dem andern der damals noch beliebtesten Dichter zuschrieb, jedoch mit dem zweifelerregenden Zusatze: „*Pero quien quier que fuese*", sicherte er dem Werke Eingang bei der Menge und Schutz gegen die Angriffe der Rigorosen und Krittler; konnte dessen Vortrefflichkeit — deren er sich, wie jeder Tüchtige, wohl bewusst war — selbst anpreisen und den Unverständigen imponieren; verwahrte sich als blosser Fortsetzer eines so ausgezeichneten Werkes gegen üble Nachrede und bewahrte sich doch den Ruhm, der Verf. des beiweitem grössten Theils, der übrigen 20 Acte, zu sein. Daher, als der Erfolg des Werkes einmal gesichert war, als eine zweite erweiterte Bearbeitung begehrt wurde, begrenzte er genau die angebliche Autorschaft seines Vorgängers, und sorgte, wenn auch noch in vorsichtig verhüllter Weise, dafür, dass sein Name, Stand und Vaterland auf die vorurtheilsfreiere Nachwelt komme; daher liess er, als mit jeder neuen Auflage der Ruhm des Werkes wuchs und seine Besorgnisse schwanden, durch einen Freund auch den letzten Schleier der Anonymität lüften und sich, sich allein für den Verf. erklären. Wer aber nach so vielen innern und äussern Gründen für die alleinige Autorschaft des Rojas noch daran zweifeln und hinter dem von ihm selbst durchsichtig genug gemachten Schleier der Pseudo- und Anonymität den wahren und einzigen Verf. noch nicht erkennen wollte, würde dessen Vertrauen in die

Unbefangenheit und den Scharfsinn der Nachwelt schlecht entsprechen.[1]

Doch es ist Zeit, uns zu den vorliegenden Uebersetzungen der „*Celestina*“ zu wenden. Sie wurde nämlich schon im 16. und 17. Jahrhundert in die lateinische (von Kaspar Barth), und in die meisten europäischen Sprachen übertragen[2]; aber erst vor kurzem wurde durch die fast gleich-

---

[1] Auch haben in der That gegen die Annahmen der freilich immer grössern Anzahl Wortgläubiger und Nachbeter einige Selbstprüfende sich für die alleinige Autorschaft Rojas' ausgesprochen: so schon der von Nic. Antonio angeführte Lorenzo Palmireno in seinem Werkchen: „*Hypothiposes clarorum virorum*“, und in neuerer Zeit die Herren Blanco White (Ticknor, I. 216), Langerhans, Germond de Lavigne, Clarus, v. Schack und Lemcke. —

[2] Vgl. die Literatur dieser Uebersetzungen bei Magnin (a. a. O. S. 198 und 200), Soleinne (a. a. O. S. 160—164), Grässe („Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeschichte“, Bd. 2. Abth. 2, S. 1180) u. s. w. Nur von der alten deutschen Uebersetzung, die meines Wissens noch nirgend genauer beschrieben worden ist und von der die k. k. Hofbibliothek ein Exemplar besitzt, will ich eine ausführlichere Anzeige hierhersetzen. Sie hat den von in Holz geschnittenen Wappen und allegorischen Figuren eingefassten Titel: „*Ain Hipsche Tragedia von zwaien liebhabenden menschen ainem Ritter Calixstus vnd ainer Edlen junckfrawen Melibia genant, deren anfang muesam was, das mittel siesz mit dem aller bittersten jr bayder sterben beschlossen.*“ (4., gothisch, mit vielen schönen Holzschnitten, *A*—*V* 5 zu acht Bl.). Am Ende: „*Gedruckt vnd vollendt in der Kayserlichen stat Augspurg durch Sigismund Grymm Doctor, vnnd Marx Wirsung, nach der geburt Christi M. D. XX. Am XX. tag Decemb.* Der folgende Prolog des Uebersetzers (auf *Ajj*—*Ajjj*) giebt über ihn, seine Verfahrungsweise und Absicht Auskunft: „*Dem Edlen Ernuesten Matheus Langen von Wellenburg empeut Christoff Wirsung seinem geliebten vetter sein fraintlich willig dienst, Ich hab offt in meinem gemiet gedacht hin vnd wider betrachtend wie ich dir fraintlicher lieber vetter mein hertz vnd gutwilligkait eröffnen vnd mein angeporne sipschaft angenämlich für augen tragen möcht dann mich bedunckt vast lieblich vnd mentschlich sein angeporne fraintschaft in gedächtnusz zů pringen vnd zů ernewern, dem nach geliebter vetter, hatt sich meinem ansechen nach, nitt ebel geschickt dir solliche mein gůtwilligkait zů erkleren, dann alsz ich verschiner weil etliche jar zů Venedig verschlissen, daselbst jrer gezüng vnd sprachen vnderricht vnd verstand zum tail enpfangen hab, ist mir vnter anndern ain biechlin ausz Hispanischer in lumbardisch welsch gewendt zu lesen worden, wellichs tittel ain Tragedia sich anzaygt (vnd billich) alsz du waist der Tragedia art sein innhaltend frölichen anfangk, vnd trawrige endung, Es mag auch mitt gůtter schicklichait ain Comedia genant werden, der vrsach die weil gedachtz büechlin*

zeitig erschienenen Uebersetzungen der Herren v. Bülow und Germond de Lavigne die Aufmerksamkeit des grössern Publicums auch ausserhalb Spaniens wieder auf dieses merkwürdige Buch gelenkt.

Beide Uebersetzungen sind gelungen und dankenswerth, den heutigen Foderungen an dergleichen Unternehmungen entsprechend, im Ganzen nicht nur den Geist, sondern auch die Eigenthümlichkeiten des Originals in Stil und Diction (nach der madrider Ausgabe vom J. 1822) mit möglichster Präcision und Eleganz wiedergebend. Die französische hat den Vorzug, dass sie auch die wichtigen Prologe und Epiloge der zweiten Bearbeitung mittheilt, ja sogar die nach unsern jetzigen Begriffen allzu freien Stellen derselben auf eine für das kitzliche französische Publicum nicht zu beleidigende Weise zu übertragen weiss, welche Stellen Hr. v. Bülow entweder ganz wegzulassen oder einer „germanisch-spröden Milderung ge-

ain erliebung zwayer iungen, die vntrewi der diener vnnd dienst diernen, in sonders auch die schödlich verfüerung der Kupler vnd Kuplerin vnd sunst manigerley gewerb vnd handlung der mentschen (wie dann den Comedijs gemain ist) schimpflich vnd ernstlich anzaygt, wölche, alsz ich dann besundern lust vnd kurtzweil hab Historien vnd andre büecher der sitten jm selben (alsz ich vernym dich auch haben) dir nit vngeleich, zů lesen, nach dem ich bemeltz büechlin besichtiget vnnd desz gefallen het, Ist mir zů syn kummen das selb in vnnser Teutsche sprach zů pringen, Mich nit lassen irren, ob yemand mir ebel wurde darlegen das ich noch jung vnd vnerfarn mich söllicher arbayt Transzferierns vnderstand, darinn sich (beken ich) mer mein enwissenhait dann mich etwasz lobs verdient haben, erschaynt, so ist doch mein will vnd mainung anderst gestalt, vnnd mein achtung, bösser sein, vmb warnung willen der vnerfarnen iugent, sollichs in vnnser gezüng (so vil mein verstäntnusz vermügt hat) an das liecht zů pringen, dann das versitzen vnd verborgen bleiben lassen, mir auch minder verweyszlich, alsz hette ich die selb zeyt jm prasz oder in träckhait verzörtt, es gefalle oder miszfalle dann nit ainem yetlichen, so hab ich den segel dem wind befolhen, gůtter achtung, gemelte Tragedia in teutsch beschriben vnnd in den druck pringen lassen, wölche ich dir erstlich alsz meinem besundern geliebten vetter vber gib vnnd zůschick alsz ain gab deinem vnd meinem alter nitt verdrüeszlich oder vnbequemlich zů lesen, die weil wir baid in plüenden angenden jarn seyn, ist vnnsz wol not zů lernen, das, so wir in erfarung noch nitt mögen erkennen, wie wir in disem wellenden mör die siesz dönenden Syrenes für farn, die list vnd aufsetz der vngetrewen diener, vnd die betrieglichen wort der alten hechsen vnd vnholden erlernen, die selben fliehen vnd von vnsz treyben sollen, Ja fürwar sag ich vnsz vnd ainem yetlichen vnszrer jugent mitt lauffendt den

wisser Reden und Ausdrücke" zu unterwerfen für nöthig gefunden hat.

---

zwaintzig jarn wol not sein sich vor jnen zů bewarn, dann wasz ist verachtlichers, Alsz die blom der jugent (billich die guldin zeyt genant) die nit mer widerkert, aingefiert in liederlichait vnd von betrieglichen personen geregiert werden, ia auch sich den selben vnterwerffen vnd gantz aygen machen, dise mein arbait bitt ich dich fraintlicher lieber vetter nym also zů gůt, Mer anzaygende mein lieb vnd gutwilligkait, dann die gab an jr selbst ist, darinnen du (alsz ich mich versich) meer frucht vnd kurtzweil, weder wolgesatzte zierliche wort (dero ich zůmal klain verstand hab) befinden wirdst, Hie mitt fleyssiglich bittend, mich dem Hochwirdigisten fürsten vnd herren, Meinem gnedigsten herrn Cardinal vnd Ertzbischouen zů Saltzburg deinem nachgesipten herren vnnd vettern vnterthänigklich zů befelhen. Datum inn Augspurg. Am Ersten tag Nouember. Anno domini M. D. XX.

II.

UEBER DIE ROMANZENPOESIE DER SPANIER.

II.

Ueber die Romanzenpoesie der Spanier[1].

1. Université de France. — Académie de Paris. — Faculté des lettres. Thèse pour le doctorat. Études sur l'origine de la langue et des romances espagnoles, par M. E. Rosseeuw Saint-Hilaire. Paris, 1838. 4. 33 pag.
2. De primitiva cantilenarum popularium epicarum (vulgo Romances) apud Hispanos forma. Ad professoris ordinarii locum in facultate philosophica universitatis litterariae Berolinensis rite capessendum scripsit V. A. Huber, phil. Dr. et professor publ. ord. Berolini, typis academ. 1844. 4. 27 pag.
3. Chronica del famoso cavallero Cid Ruydiez Campeador. Nueva edicion con una introduccion historico-literaria por D. V. A. Huber, catedrático de literatura moderna en la universidad de Berlin. Marburg, en casa de Bayrhoffer. 1844. gr. 8. CXLVIII y 355 pag.
4. Romancero castellano, ó Coleccion de antiguos romances populares de los Españoles, publicada con una introduccion y notas por G. B. Depping. Nueva edicion, con las notas de Don Antonio Alcalá-Galiano. Leipsique, F. A. Brockhaus, 1844. gr. 12. Tom. I. LXXXIII y 418 pag. Tom. II. IX y 482 pag.
5. Rosa de Romances, ó Romances sacados de las „Rosas" de Juan Timoneda, que pueden servir de suplemento á todos los Romanceros así antiguos como modernos, y especialmente al publicado por el señor don G. B. Depping; escogidos, ordenados y anotados por Fernando José Wolf. Leipsique, en casa de F. A. Brockhaus. 1846. gr. 12. XXIV y 110 pag. (bildet auch den dritten Band zu dem vorhergehenden Werke).

Die in ganz Europa wiedererwachte Liebe zur Volkspoesie und die wetteifernde Sorge aller Nationen für Erhaltung und

[1] Aus den Wiener Jahrb. der Lit. Bd. 114. S. 1—72; — Bd. 117. S. 82—168. Ich habe nun damit verbunden: Die Anzeige von Duran's *Romancero general* (2. *ed.* Madrid, 1849—1851. 2 Bde. in der *Bibliot. de aut. esp.* Bd. 10 u. 16) in den Blätt. f. lit. Unterh. 1852, No. 16 u. 17; — die

Verbreitung ihrer volksmässigen Märchen, Sagen und Lieder sind gewiss eine eigenthümliche und bedeutsame Erscheinung unserer, sonst so unromantischen Zeit. Vor ungefähr siebzig Jahren hätte sich ein Akademiker oder Universitätsprofessor noch beleidigt gefunden durch die blosse Zumuthung, auch der Volksliteratur seiner Nation seine gelehrte Thätigkeit zuzuwenden, die er viel würdiger angewandt glaubte auf die Untersuchung über einen altgriechischen Topf oder eine lateinische Partikel; selbst die Gebildeten waren noch so sehr in Vorurtheilen befangen, dass sie Volkspoesie für gleichbedeutend mit Bänkelgesang und pöbel-

---

3. Beilage zur Geschichte der span. Lit. von Ticknor: „Ueber die Romanzendichtung in Spanien"; — und die Einleitung zur: *Primavera y Flor de Romances ó Coleccion de los mas viejos y mas populares romances castellanos publicada con una introduccion y notas por F. J. Wolf y C. Hofmann.* Berlin, 1856. 2 *Vols.* 8. (Vgl. dazu die den Gegenstand selbst ausführlicher behandelnden sehr berücksichtigungswerthen Besprechungen in den: Göttinger Anzeigen, 1857. St. 40—47, von V. A. Huber; — in der Stuttg. Vierteljahrschrift, April, 1857, S. 86—121, von A. Ebert; — in *El Criterio, año de* 1856, No. 171, von Amador de los Rios, übersetzt in: Magazin f. d. Lit. d. Ausl. 1857, No. 43 u. 44; — und in der *Revue germanique*, 1. *année*, 1858, No. 2, *p.* 179—229, von Édélestand Du-Méril.). —

Hr. Graf Albert de Circourt hat von dem vorliegenden Aufsatz über die Romanzenpoesie einen trefflichen Auszug mit lehrreichen Bemerkungen gegeben in der: *Nouvelle Revue encyclopédique, publ. par MM. Firmin Didot frères. Deuxième année, Septembre et Octobre* 1847. *No.* 9 *et* 10. *Tome V. p.* 33—54, *et p.* 191—204. —

Seitdem sind noch erschienen folgende specielle Aufsätze über die Romanzenpoesie: *De la Chevalerie en Espagne et le Romancéro,* von Ch. Magnin, in der *Revue des deux mondes, année* 1847, *Tome XIX. p.* 494—519; — ein geistreiches *Aperçu*; — *O španělských romancích. S některými ukázkami z nich v českém prekladu od V. Nebeského* (Ueber span. Romanzen, mit einigen Proben derselben in böhmischer Uebersetzung. Von *V. Nebeský*) in: *Časopis Musea Království Českého* (Zeitschrift des böhmischen Museums) Jahrgang XXX. 1856. Heft 4, S. 35—78; — ein recht guter, die Resultate der neuesten Forschungen übersichtlich zusammenfassender Aufsatz; es hat mir besondere Befriedigung gewährt, dass ein so tüchtiger Kenner der Volkspoesie meist meinen Ansichten beistimmt; — *Études sur le Romancero, par M. Amedée Hardy,* in der *Revue espagnole et portuguise*, 1857, 5 *Mars*; — ganz gewöhnlicher oberflächlicher Journalartikel; — und: *Kort Öfversigt af Spanska Romansernas Historia af E. G. Nilsson. I.* Kopenhagen, 1857. 8. Der wenig versprechende Anfang einer „Kurzen Uebersicht der Geschichte der spanischen Romanzen", in schwedischer Sprache, etwa noch vom Standpuncte Bouterwek's oder gar Sarmiento's, dabei ganz unkritisch. —

haften Gassenhauern hielten und vornehm verachteten; ja sogar noch ein Nicolai konnte, des Beifalls der Mehrzahl sicher, es wagen, das Sammeln von Volksliedern überhaupt lächerlich zu machen! —

Diese Unkenntniss und Verachtung der volksthümlichen Literatur waren die Folge theils der auf die Spitze getriebenen Einseitigkeit der gelehrt-humanistischen Richtung, indem man achtlos die duftigen, frischen Waldblumen des heimischen Bodens zertrat um schöne Petrefacte oder Marmorbüsten aus fernen Zeiten und fremden Ländern auszugraben; theils der alles Selbstbewusstseins beraubten knechtischen Versunkenheit der Völker selbst, die über der kleinlich-habsüchtigen, bloss auf äusserliche Vergrösserung gerichteten Politik jener seit dem dreissigjährigen Kriege immer schamloser auftretenden „Staatspraxis“ jedes begeisternde Gefühl der National-Einheit, jedes Andenken an Stammgenossenschaft vergessen gelernt hatten.

Es bedurfte fürwahr einer neuen „Geissel Gottes“, der eisernen Faust eines Welteroberers, der das Princip jenes Despotismus und jener Eroberungspolitik in seinen äussersten Consequenzen furchtbar entwickelte, um die Nationen aus dieser Lethargie aufzurütteln und wieder zum Selbsbewusstsein zu bringen; es bedurfte der alles nivellierenden, alle innere organische Entwicklung vernichtenden Zwingherrschaft der Usurpation und Unterjochung, um die Völker das letzte Rettungsmittel ihrer nationellen Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit in der Erhaltung ihrer Sprache und in der Pflege ihrer volksthümlichen Literatur wieder aufsuchen zu machen. So sehen wir fast gleichzeitig mit dem Erreichen des Gipfelpunctes der Napoleonischen Weltherrschaft die Theilnahme der Völker an ihren älteren Sprach- und Literatur-Denkmälern wieder erwachen; dem Donner der Kanonen von Austerlitz und Jena antworteten die „Stimmen der Völker in Liedern“, mit dem Schlachtruf der Befreiungskriege erklangen wieder die alten Heldenlieder von den Nibelungen und vom Cid, und mit dem Siege der nationalen Selbstständigkeit über die Universalmonarchie war auch in der Literatur der Sieg des volksthümlichen Princips über das französisch-classische entschieden.

Der Druck der Fremdherrschaft hatte am schwersten auf den Deutschen gelastet; die Deutschen waren aber auch die

eifrigsten Vorkämpfer für das volksthümliche Princip in der Literatur, die ersten, die mit vollem Selbstbewusstsein die Fesseln des Schulzwanges und des Pseudo-Classicismus abschüttelten, die dankbarsten und vorurtheilfreiesten in der Wiederanerkennung der tiefen Bedeutung und Wirkung der ächten Volkspoesie, und ihnen vor allen gebührt der Ruhm, diese in ihre Rechte wieder eingesetzt zu haben. Von ihnen aus verbreitete sich die Achtung und Sorge für diese unter allen gebildeten Nationen Europas, und erst nachdem sie das Beispiel gegeben, wetteifern die anderen nun mit ihnen in der Erhaltung und Sammlung dieser eigenthümlichsten Blüthen des Volksgeistes. Nun würde freilich ein Nicolai nur sich lächerlich machen, wenn er über die Sammler von Volksliedern spotten wollte, denen selbst sein ironisch gemeinter „feiner kleiner Almanach“ zu gute kam; nun wiegt man alte seltene Sammlungen der Art fast mit Gold auf, während Aldiner und Classiker-Ausgaben *cum notis variorum* zu Ladenhütern geworden sind; nun verschmähen es die ersten Dichter nicht mehr, die Sagen ihres Volkes auch volksmässig zu bearbeiten und haben es kein Hehl, eben weil sie grosse Dichter sind, die einfach-tiefe Zaubergewalt der ächten Volkspoesie nicht mehr erreichen zu können; nun findet man es eines Walter Scott und eines Uhland ganz würdig, dass, nachdem sie durch Gedichte im Volksgeiste sich unsterblichen Ruhm ersungen, sie die Quellen, in denen sie sich begeistert, auch anderen zugänglicher machen; nun verwendet ohne Scheu ein Kritiker wie Lachmann eben so viele Sorge auf die Lieder von Günther's und Siegfried's Brautfahrt, wie auf die von dem Raube der Helena, und darf es wagen, die schönsten und ächtesten davon der Volkspoesie zu vindicieren; nun macht sich ein Sprach- und Alterthumsforscher im grössten Stil wie Jacob Grimm nicht mehr zum Spotte kindischer Pedanten, wenn er für kindlich gebliebene Gemüther die „Kinder- und Hausmärchen“ sammelt und mit allem Aufwande seiner Gelehrsamkeit, als wären es milesische, herausgiebt und commentiert; nun wird an der „*Université de France*“ selbst, dem einstigen Sitze des Hyper-Classicismus, der Doktorgrad durch eine Disputation über „Volksromanzen“ erlangt (m. s. die unter No. 1 angeführte Schrift); nun darf — *mirabile dictu* — sogar ein „*Professor ordinarius*“ an einer der ersten Universitäten Deutschlands sich erkühnen, als solcher mit

einer Abhandlung über „*Cantilenas populares*" sich einzuführen, wie unser No. 2 beweist[1]. Diese beiden Abhandlungen sind daher — abgesehen von ihrem inneren freilich sehr ungleichen Werthe, — schon durch die blosse Möglichkeit ihrer Erscheinung ein bedeutendes Factum! —

Aber die Deutschen begnügten sich nicht, das durch den Drang des Augenblickes, die Gewalt der Verhältnisse, die geänderte Richtung des Zeitgeistes und das wiedererwachte Selbstbewusstsein der Völker angeregte und verbreitete Interesse an der Volkspoesie überhaupt auch literarisch auszubeuten; sie begnügten sich nicht, bloss ihre eigene auch wissenschaftlich zu bearbeiten; sie wurden eben dadurch und durch die Universalität, die eine Eigenthümlichkeit ihres Geistes und die welthistorische Aufgabe ihrer vermittelnden Stellung ist, getrieben, ja genöthiget, sich auch mit der Volkspoesie der anderen Nationen zu beschäftigen[2].

So hat namentlich um die spanische Volkspoesie auch ein Deutscher, der geniale Herder, durch seine „Stimmen der Völker in Liedern" und besonders durch seinen „Cid" sich das unbe-

[1] Dass trotz dieses unläugbaren Interesses der Gebildeten und selbst der Fachgelehrten an der Volkspoesie, diese noch vielfach in den Händen des blossen Dilettantismus ist, und wie viel noch gethan werden muss, besonders von Seiten der Universitäten und Akademien, um das Studium dieses hochwichtigen Gegenstandes der Pflege der Wissenschaft anheimzugeben, hat der verehrungswürdige Verf. eben dieser Abhandlung eben so klar als eindringlich bewiesen (in seiner trefflichen Anzeige von Depping's *Romancero* in den „Blätt. f. lit. Unterh." von 1845, No. 320). Möchte sein Mahnen bis zu den Ohren der hochgelehrten Universitäts-Curatoren dringen! — Seitdem — während es in Deutschland noch immer den Einzelnen überlassen ist, die noch übrigen Reste der Volksdichtung vor dem immer näher drohenden gänzlichen Verschwinden zu retten — hat die französische Regierung die Sammlung und Herausgabe der dem heimischen Boden entsprossenen Volkslieder als eine Nationalangelegenheit selbst unter ihren Schutz genommen und das *Institut de France* mit der Sorge dafür beauftragt! —

[2] Ueber diesen Beruf der Deutschen, die unabweisliche Nothwendigkeit dieser Forderung zu genügen, das verhältnissmässig Viele, was hier noch zu thun ist, um dieses Studium in den Kreis der Wissenschaft zu erheben, und wie dies nur durch lebhaftern Antheil der Universitäten und thätigere Unterstützung der Regierungen geleistet werden kann und soll, darüber hat ebenfalls Hr. Prof. Huber (a. a. O.) sehr beherzigungswerthe Worte gesprochen

streitbare Verdienst erworben, für sie das Interesse des gebildeten Europa angeregt zu haben, und er hat dies mit so viel Tact gethan, dass, trotz aller Mängel im Einzelnen, der Totaleindruck ein richtiger und bleibender wurde, und dass sein „Cid", trotz aller späteren in Manchem genaueren und vielfach vollständigeren Uebersetzungen, auch für die Deutschen ein Volksbuch im höheren Sinn geworden ist[1]. So haben Deutsche, Jacob Grimm und Depping, zuerst in neuerer Zeit und ausserhalb Spaniens Sammlungen von spanischen Romanzen (*Romanceros*) in der Originalsprache veranstaltet, wovon die des ersteren (*Silva de romances viejos.* Wien, 1815) schon die Elemente enthält von dem was eine solche Sammlung nach höheren, wissenschaftlich-kritischen Anforderungen leisten soll; die des letzteren durch verständige Anordnung und verhältnissmässige Vollständigkeit wenigstens dem Bedürfniss der Gebildeten schon in der ersten Ausgabe (1817) genügte, und die — nachdem von einem Theile derselben ein Spanier selbst einen Nachdruck in London (1825) veranstaltet hatte — in der vorliegenden neuen Ausgabe (s. No. 4) noch befriedigender diese Aufgabe gelöst hat. So hat endlich — nachdem Bouterwek, die beiden Schlegel, Tieck, F. W. V. Schmidt, Diez, Beauregard-Pandin, Häring (Willibald Alexis), Böhl de Faber, Julius, Rosenkranz, Keller, Duttenhofer, Regis, Geibel, Karl Stahr, Ludwig Clarus u. a. durch Abhandlungen, Uebersetzungen und Ausgaben mehr oder minder fördernd zu diesem Zwecke mitgewirkt haben — wieder ein Deutscher, Hr. Prof. Huber, durch die unter No. 2 und 3 angeführten Schriften zuerst die formelle Bildung und Entwicklung der Romanzenpoesie wissenschaftlich untersucht und kritisch gewürdiget[2].

---

[1] Sehr gut haben Herder's Standpunct und Ziel bei der Abfassung seines *Cid* Huber (in den Götting. Anzeig. 1857, St. 40, S. 395) und Ebert (in der Deutsch. Vierteljahrsschrift, April, 1857, S. 97—98) gewürdigt. — Villemain's unbillige Beurtheilung desselben hat zwei deutsche Vertheidigungsschriften hervorgerufen: Mönnich, „Herder's Cid und die span. Cid-Romanzen" (Tübingen, 1854. 4.) und Niemeyer, „Ueber Herder's Cid" (Crefeld, 1857. 8.).

[2] Was hier nur angedeutet ist, hat Ebert in dem erwähnten Aufsatze: „Literarische Wechselwirkungen Spaniens und Deutschlands" (a. a. O.) zum besonderen Vorwurfe genommen und sehr lehrreich ausgeführt.

Indem wir uns nun mit gerechtem Stolze der Leistungen unserer Landsleute auf diesem Gebiete erfreuen, ist es wohl an der Zeit, einen Ueberblick zu gewinnen, und ich halte es daher für eine zeitgemässe Aufgabe, mit besonderer Bezugnahme auf die vorliegenden Schriften und mit Vergleichung dessen, was die Spanier selbst in neuester Zeit dafür gethan, die bisher gewonnenen Resultate über die spanische Romanzenpoesie auszumitteln zu suchen, woraus sich von selbst ergeben wird, was und wie viel noch zu thun erübrigt, um die subjectiven Ansichten zum objectiven Wissen zu erheben.

Zur leichteren Uebersicht will ich also zuerst die Quellen und Quellensammlungen, die bisher erschienenen „*Romanceros*", so weit sie mir bekannt und zugänglich, bibliographisch verzeichnen und kritisch prüfen; — dann die Meinungen über den Ursprung, die formelle Bildung und Entwicklung der Romanzen mittheilen und würdigen; — und endlich von ihrer stofflichen Grundlage und ihrer darauf basierten Eintheilung, oder von den verschiedenen Romanzengattungen handeln.

I. Von den Romanzen-Ausgaben und Sammlungen

(Romanceros).

Fast zu gleicher Zeit mit der Einführung und Verbreitung der Buchdruckerkunst in Spanien gewann in Folge der Vereinigung der kleineren Königreiche in eine grosse Monarchie unter den Katholischen Königen und dem Auftreten derselben auch nach Aussen als einer Macht ersten Ranges unter König Karl I. (Kaiser Karl V.) auch das Nationalbewusstsein an Innerlichkeit und Ausdehnung; und als weitere Folge davon machte sich neben der kunstmässigen auch die volksmässige Poesie immer mehr geltend, lebte nicht bloss mehr verachtet oder doch unbeachtet im Volksmunde, sondern erregte die Aufmerksamkeit der Nation und selbst der Kunstdichter, kurz wurde zu einem bedeutenden Moment des Nationalbewusstseins selbst. Es ist daher natürlich und bedarf eigentlich gar keines weiteren Beweises mehr, dass, sobald die Volkspoesie ein solches Moment geworden war, man den wichtigsten und das Nationalgefühl am meisten ansprechen-

den Theil derselben, die Romanzen, nicht bloss mehr der mündlichen Fortpflanzung überliess, sondern auch zu ihren Gunsten recht bald von der neuen Erfindung, das flüchtige Wort durch den Druck zu fixieren und zu vervielfältigen, Gebrauch machte. So wenig man aber dies bezweifeln könnte, auch wenn sich kein einziger Druck davon erhalten hätte, so sehr liegt es ebenfalls schon in der Natur der Sache, dass man anfangs nur einzelne — die gangbarsten, beliebtesten, neuesten — Romanzen abdruckte in fliegenden Blättern (*en pliegos sueltos*). Es wäre nun wahrlich kein Wunder, wenn von diesen fliegenden Blättern (*pliegos impresos al vuelo*), die ihren Namen nicht umsonst trugen und im eigentlichen Sinne zerlesen wurden, auch kein einziges der „Unbill der Zeit“ und der Begierde der Leser entronnen und auf uns gekommen wäre! —

Und dennoch hat ein günstiger Zufall so viele von diesen Einzeldrucken erhalten, dass sie hinreichten, das Gesagte urkundlich zu beweisen, wenn es dessen bedürfte. Ja vielmehr muss man staunen über den Reichthum des Erhaltenen und nun nachgewiesenen, seitdem man auch auf diese Erscheinung eine grössere Aufmerksamkeit verwandt hat. So hat Duran in der neuen Ausgabe seines *Romancero general* ein sehr reiches Verzeichniss der in fliegenden Blättern erschienenen Romanzen, und insbesondere der aus dem 16. Jahrhundert noch herrührenden (*T. I. p. LXVII—LXXX.*) gegeben, darunter datierte aus den J. 1525, 1537, 1538, 1539, also nachweisbar vor den gedruckten Sammlungen erschienene. Ich selbst habe einen Beitrag dazu geliefert in meiner Abhandlung: „Ueber eine Sammlung span. Rom. in flieg. Blätt. auf der Universitätsbibliothek zu Prag (Wien, 1850. 4. — vgl. besonders S. 133). Auch Duran (*l. c. Prólogo, p. VIII.*) hält die fliegenden Blätter für die erste und ursprüngliche Art der Bekanntmachung der Romanzen.

Ist schon aus diesen Beispielen von Romanzen in fliegenden Blättern ersichtlich, dass anfangs hauptsächlich die von Kunstdichtern verfassten, glossierten oder parodierten (*contrahechos*) beachtet und des Druckes werth gehalten wurden, so finden wir sie auch in Sammlungen zuerst in kleiner Anzahl, mit den Gedichten der höfischen Kunstdichter vermischt und, von ihnen eben so überarbeitet oder entstellt, in den sogenannten *Cancioneros*, d. i. in den Sammlungen der kunstmässigen Lieder der

Trovadores[1]; denn bei der damals noch vorherrschenden Kunstpoesie konnten die Romanzen nur auf eine sehr bescheidene Stelle Anspruch machen und mussten sich begnügen unter den kunstmässigen Liedern (*Canciones*) beiher als gelegentliche Spiele, zu denen sich die *Trovadores* herabliessen, geduldet und in derlei Sammlungen gleichsam eingeschwärzt zu werden[2].

So finden sich allerdings schon in dem ältesten *Cancionero*, dem von Fernandez de Constantina, Romanzen, und zwar unter einer eigenen Rubrik: „*Romances con glosas y sin ellas*“ (23 an der Zahl, s. Ticknor, II. S. 529 u. 533), und in dem bekannten *Cancionero general* des Fernando de Castillo ist nicht nur diese Rubrik beibehalten und in den späteren Ausgaben deren Anzahl bedeutend vermehrt (z. B. in der Ausgabe von Antwerpen, 1557, sind unter der Rubrik 38 Romanzen gegeben), sondern es kommen auch ein paar Romanzen auch schon früher unter den geistlichen Gedichten und sogar ein paar historische in

[1] *Canciones*, im Gegensatz zu den eigentlichen Volksliedern oder volksmässigen Liedern der Juglares, *Romances y Cantares;* — von welch letzteren noch der Marques de Santillana in seinem berühmten Briefe an den Connetabel von Portugal mit grosser Verachtung spricht: *Infimos son aquellos (Juglares) que sin ningun órden, regla ni cuento facen estos romances é cantares de que la gente baja e de servil condicion se alegra.* Dieser Verachtung ist es zuzuschreiben, dass sich fast gar keine handschriftlichen Aufzeichnungen von Romanzen finden lassen (s. des Marques de Pidal Einleitung zum *Cancionero de Baena*, *p. XXIV.*). Nur in dem *Cancionero de Lope de Stúñiga* ist eine Romanze (also vor 1448) aufgenommen, und in dem viel späteren *Cancionero de Ixar* finden sich ein paar parodierte Romanzen (Ticknor, II. S. 518—519. und S. 676—679). — Die von Duran im „*Catálogo de Códices*“ angeführten Romanzen (II. 695) stammen alle aus noch viel späterer Zeit, der zweiten Hälfte des 16. und dem 17. Jahrhundert, also nach den gedruckten Sammlungen.

[2] So spricht z. B. Diego de San Pedro, der bekannte Trovador, Verfasser des *Cárcel de amor*, aus dem Ende des 15. und Anfange des 16. Jahrhunderts, von den leider verloren gegangenen Romanzen, die er in früheren Jahren gemacht, wie von Jugendsünden (Böhl de Faber, *Floresta*, *T. I. p.* 152):

Y aquellos Romances hechos,
Por mostrar el mal alli,
Para llorar mis despechos,
¿Qué serán sino pertrechos
Con que tiren contra mí?

den Zusätzen der letzten Ausgabe vor; meist aber Kunstromanzen und nur die Anfänge oder Bruchstücke der den Glossen, Nachahmungen oder Ergänzungen der Kunstdichter zu Grunde liegenden älteren Volksromanzen[1]. Das Verhältniss der verschiedenen Ausgaben des *Cancionero general* von 1511—1573 in Beziehung auf die darin gegebenen Romanzen hat am besten nachgewiesen Duran (*l. c.* II. 679—680 *s. v.* Castillo).

Seit der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts aber war das Interesse an den Romanzen schon so gestiegen, dass eigene Sammlungen derselben erschienen, die freilich anfangs noch den Titel: *Cancionero* usurpierten und sich mit einer *Contradictio in adjecto: Cancionero de Romances* nannten — vielleicht um unter der Ägide dieses gangbar und sogar courfähig gewordenen Titels auch bei dem galanten, höfischen Publicum um so eher die den

---

[1] In der von mir beschriebenen (s. Ticknor, II. S. 535—539): *Segunda parte del Cancionero general*, dem von Estévan de Nájera zu Zaragoza veranstalteten Auszuge in kleinem Formate, wovon die k. k. Hofbibliothek das einzige Exemplar besitzt, stehen die Romanzen von *Fol. XXV.* bis *LXXXV.*, es sind ebenfalls nur Ueberarbeitungen der Kunstdichter, und zwar folgende: *Romance de Parnaso glosado por Juan Gonzalez de Rodil; Romance de Francisco García de Çafra. Compuesto por Francisco de Vargas.* Beginnt: *Año de mil y quinientos — y cinquenta y dos corria* (Relation einer Seeschlacht zwischen Christen und einem algierischen Kaperschiff); — *Disparates de Grabiel (sic) de Saravia: los quales van glosando el romance del rey moro (Paseábase el rey moro); — Otros del mismo autor glosando muchas maneras de romances* (die zwei letzten Verse jeder Copla sind Anfänge verschiedener Romanzen; bei Duran im Verzeichnisse der fliegenden Blätter, *I. p. LXXIII. s. v.* Disparates angeführt); — dann *Fol. CXXIII. v.: Glosa sobre el romance que dize: Con ravia esta el Rey David; — Fol. CXXXIII. r. Glosa del mismo autor* (Alonso de Armenta, wie aus dem von Duran, *I. LXXVI. s. v.* Pregunta verzeichneten fliegenden Blatte, das dieselbe *Glosa* enthält, ersichtlich) *hecha por mandado de una donzella a cierta parte de un romance viejo que dize:*

Veo vos crescida hija
Y en edad para casar
La mayor pena que siento
Es no tener que vos dar
Calledes padre calledes
No querades dezir tal
Que quien buena hija tiene
Hecho tiene el axuar.

(Ist ein Bruchstück aus der Romanze von Juan de Ribera, die anfängt: „*Paseábase el buen conde*“, abgedruckt bei Duran, I. 174. No. 317.).

Producten der Kunstpoesie nicht ebenbürtigen Romanzen einzuführen und annehmbar zu machen —; bis sie endlich auch ungescheut unter ihrem eigenen schmucklosen Namen als *Romanceros* auftreten konnten.

Ich will nun alle mir bekannt gewordenen Romanzensammlungen — seien sie allgemeine oder auf einen besonderen Kreis sich beziehende — in chronologischer Ordnung verzeichnen, die zugleich die pragmatische ist, da sich daraus sowohl ihre Entstehungsart und ihr gegenseitiges Verhältniss als auch die Richtung und Aenderung des Geschmackes ihres Publicums von selbst ergeben wird. Durch die in diesem wie in jedem Zweige der spanischen Literatur ungemein reichen Schätze der k. k. Hofbibliothek in den Stand gesetzt, konnte ich den grössten Theil aus Autopsie beschreiben und habe diesen Stücken ein Sternchen (*) vorgesetzt. Der von Duran der neuen Ausgabe seines *Romancero* beigegebene treffliche: *Catálogo de los documentos etc.* (*T. II. pp.* 678—695) ist natürlich zur Ergänzung und Berichtigung dieses Verzeichnisses benützt worden, so dass es nun wohl das relativ vollständigste sein dürfte[1].

1) *Cancionero de Romances en que estan recopilados la mayor parte delos romances castellanos que fasta agora sean* [*se han*] *compuesto.* Darunter in einer cirkelförmigen Einfassung das Emblem des Druckers, darstellend einen Falken der über dem Meere mit einem Reiher oder Kraniche um einen Fisch kämpft; in der Ferne eine Stadt oder Burg. Dann: *En Enveres, En casa de Martin Nucio.* Die Rückseite des Titelblattes ist leer. Auf dem zweiten unbezeichneten Blatte beginnt die Vorrede:

El impressor.

He querido tomar el trabajo de juntar en este cancionero todos los romances que an venido a mi noticia: pareciendome que qualquiera persona para su recreacion y passatiempo holgaria de lo tener

---

[1] Es versteht sich wohl von selbst, dass hier nur von Romanzensammlungen die Rede sein kann, die entweder eigentliche Volksromanzen oder Bearbeitungen und Nachahmungen im Volkston enthalten — wie sie denn auch vermischt in den meisten Sammlungen vorkommen; — dass daher die nur mehr der Form wegen den Namen der Romanzen tragenden Producte der späteren Kunstdichter, auch wenn besondere Sammlungen unter diesem Namen davon existieren, hier unberücksichtiget gelassen werden müssen.

porque la diuersidad de historias que ay en el dichas en metros y con mucha breuedad sera a todos agradable. Puede ser que falten aqui algunos (aunque muy pocos) de los romances viejos, los quales yo no puse, o porque no an venido a mi noticia, o porque no los halle tan cumplidos y perfectos como quisiera, y no niego que en los que aqui van impressos aura alguna falta, pero esta se deue imputar alos exemplares de adonde los saque que estauan muy corruptos: y ala flaqueza dela memoria de algunos que me los dictaron que no se podian acordar dellos perfectamente. Yo hize toda diligencia porque vuiesse las menos faltas que fuesse possible, y no me ha sido [Rückseite] *poco trabajo juntarlos y enmendar y añadir algunos que estauan imperfectos. Tambien quise que tuuiessen alguna orden y puse primero los que hablan de las cosas de francia y delos doze pares, despues los que cuentan historias castellanas y despues los de troya, y vltimamente los que tratan cosas de amores, pero esto no se pudo hazer tanto a punto (por ser la primera vez) que al fin no quedasse alguna mezcla de vnos con otros. Querria que todos se contentassen y lleuassen en cuenta mi buena voluntad y deligencia. El que assi no lo hiziere aya paciencia y perdoneme que yo no pude mas.*

Vale.

Nun folgt die *Tabla* auf drei nicht numerierten Blättern[1]; dann der Text auf 275 foliierten Blättern in 12. Auf Blatt 272 endet eigentlich der Text, und es folgt die Bemerkung: „*Porque en este pliego quedauan algunas paginas blancas y no hallamos Romances para ellas pusimos lo que se sigue*," d. i. „*Otro romance a manera de porque*," beginnend: „*Por estas cosas siguientes.*"

Das ist die erste Ausgabe, ohne Jahr (gewöhnlich bezeichnet *Canc. de rom. sin año*), aber gewiss vor dem J. 1550, der bis jetzt bekannten ältesten Romanzensammlung[2], wovon nur zwei

---

[1] Die darin aufgeführte Romanze: *Aunque me falta osadia*, ist im Texte nicht zu finden, wie denn auch in der *Tabla* das Blatt nicht angegeben ist auf dem sie stehen sollte. Ebenso wenig haben diese Romanze die späteren Ausgaben des *Cancionero* und die gleich zu erwähnende *Silva*, die sie auch nicht mehr in ihren *Tablas* aufführen.

[2] Duran (*l. c. p.* 679) bemerkt zwar dazu, einer seiner Freunde habe eine Ausgabe dieses *Cancionero* von Zaragoza, ohne Datum gesehen und gebraucht, die er für älter als diese von Antwerpen halte; aber offenbar beruht dies auf einer Verwechselung mit der ersten Ausgabe der *Silva*, wovon ich sogleich sprechen werde.

Exemplare bisher aufgefunden worden sind, das eine in der Arsenalbibliothek zu Paris, das andere in der herzogl. Braunschweigischen Bibliothek zu Wolfenbüttel (ich verdanke die vorstehende Beschreibung nach dem letzteren der Güte des Herrn Prof. Konrad Hofmann).

Von diesem *Canc. de rom.* erschien an demselben Orte bei demselben Drucker im J. 1550 eine neue, wahrscheinlich die zweite Ausgabe. Sie unterscheidet sich schon durch den Zusatz auf dem Titel: „*Nueuamente corregido emendado y añadido en muchas partes.*“ In der Vorrede des „*Impressor*“ fehlt die Stelle: „*por ser la primera vez*“, sonst ist sie ganz identisch mit der der Ausgabe o. J.; der Text füllt 300 Blätter in 12. und das Füllstück: *a manera de porque* ist weggeblieben, so wie die dasselbe befürwortende Stelle, weil eben das darin angegebene Motiv, Mangel an Romanzen die Blätter auszufüllen, nicht mehr stattgefunden hatte, da die neu dazu bekommenen nun 25 Blätter mehr füllten. Ausserdem unterscheidet sich diese neue Ausgabe von der ersten noch dadurch, dass sie schon durchgängig grosse Anfangsbuchstaben für die Eigennamen und meistens auch eine, wenn auch spärliche Interpunction hat.

Das Verhältniss zwischen diesen beiden Ausgaben in Beziehung auf die Zusätze und Weglassungen im Einzelnen findet sich genau angegeben in dem Anhange zu meiner Abhandlung über die Prager-Sammlung (S. 151—152).

Fast blosse Wiederabdrücke dieser Ausgabe von 1550 sind die späteren: *Antwerpen, *en casa de Philippo Nucio*, 1554 (im Besitz der k. k. Hofbibl.; — in Nodier's Katalog wird eine von 1555, *en casa de Martin Nucio*, von derselben Blätterzahl und Grösse angegeben: also wahrscheinlich nur ein verändertes Titelblatt?); ebenda, *en casa de Philippo Nucio*, 1568, 1573 und 1576; — dann Lissabon, *por Manuel de Lyra*, 1581, und Barcelona, 1587 und 1626, sämmtlich in-12.

Schon aus dem Vorwort des Martin Nucio zu der ersten Ausgabe geht hervor, dass er zuerst eine eigentliche Romanzensammlung veranstaltet habe (*por ser la primera vez*), wozu ihn, als Buchhändler, gewiss das Bedürfniss des Publicums veranlasst hatte. Er hat aber seine Aufmerksamkeit nur, oder doch vorzugsweise auf alte Romanzen (*romances viejos*) gerichtet, welche „Geschichten“ (*historias*) in aller Kürze (*con mucha brevedad*) er-

zählten, was „allen angenehm sein werde (*será á todos agradable*), und sie theils aus Einzeldrucken, fliegenden Blättern (*exemplares*)[1], theils aber auch aus mündlicher Überlieferung (*de algunos que me los dictaron*) mit vieler Mühe gesammelt und — weil beide Quellen sie ihm so incorrect und unvollständig lieferten — „verbessert und ergänzt (*enmendar y añadir*). Dies charakterisiert diese Sammlung und den Geschmack des Publicums, für welches sie veranstaltet wurde, schon hinlänglich. Sie enthält in der That die ältesten auf uns gekommenen Romanzen, grossentheils noch ganz im Volkston, oder doch in den volksmässigen Bearbeitungen der Juglares, und nur in der hin und wieder schon modernisierten Sprache ist des Herausgebers „verbessernde und ergänzende" Hand zu erkennen. Er hat, wie er sagt, auch schon gesucht, sie in eine Art von Ordnung (*alguna orden*) zu bringen, und daher die Romanzen aus dem Sagenkreise von Karl dem Gr. und dessen Pairs vorangestellt, auf sie die aus der traditionellen Geschichte Spaniens folgen lassen; dann jene die antike Stoffe nach mittelalterlicher Überlieferung behandeln, und endlich die Liebes-Romanzen; doch konnte diese Ordnung, wie er selbst bemerkt, nicht so genau eingehalten werden (*tanto a punto*) — weil er eben der erste eine solche Sammlung unternommen — dass nicht am Ende ein Gemische (*alguna mezcla*) von verschiedenartigen ihm noch übrig geblieben wäre, wie denn in der That diese Nachlese, besonders in der zweiten und den späteren Ausgaben, aus Romanzen der verschiedensten Gattungen besteht, indem sich unter glossierten und parodierten (*contrahechos*) Romanzen von genannten Kunstdichtern, grossentheils aus dem *Cancionero general*[2], auch noch mehrere Ritter- und historische Romanzen, ja schon einige welche die gleichzeitige Geschichte (des 16. Jahrh.) zum Gegenstande haben, vorfinden, und die Sammlung mit ein paar biblischen (vom König David) schliesst. Es ist aber jedesfalls ein Kriterium für die Ächtheit, Volksmässigkeit und das Alter einer Romanze, wenn sie schon in dieser Sammlung vorkommt.

---

[1] S. die in der *Primavera y Flor de rom., T. I. p. LVII.* davon gegebenen schlagenden Beispiele.

[2] So sind z. B. schon drei Romanzen von Bartolomé de Torres Naharro und sogar eine portugiesische von Bernardim Ribeiro aufgenommen.

2) *Silva de varios romances en que estan recopilados la mayor parte de los romances castellanos que hasta agora se han compuesto: hay al fin algunas canciones y coplas graciosas y sentidas. Zaragoza, Estevan G. de Nagera.* 1550. 2 Bde. in - 24. gothisch mit Holzschnitten. Ich habe davon in meiner Abhandlung über die Prager Sammlung eine ausführliche Beschreibung gegeben (Anhang, S. 135—148; — nach dem einem der beiden davon bekannten Exemplare, dem des Brittischen Museums, das andere befindet sich in der k. Hof- und Staatsbibliothek zu München).

Da diese erste Ausgabe der *Silva* und die beiden ersten des *Canc. de rom.* fast gleichzeitig erschienen sind, die Vorreden oft wörtlich sich wiederholen und der Inhalt theilweise so zusammenstimmt, dass man gezwungen ist, anzunehmen, die eine Sammlung sei, wenigstens zum grössten Theile, ein Nachdruck der anderen, so waren noch bis auf die neueste Zeit die Meinungen über die respective Priorität und Originalität derselben getheilt, und ich selbst muss bekennen, dass ich mich zu wiederholter Änderung meiner Ansichten bestimmt sah. Seitdem aber Herr Prof. Konrad Hofmann auf meine Bitte, aus Autopsie eine kritische, bis ins Einzelnste gehende Vergleichung beider Sammlungen vorgenommen hat, kann wohl kein Zweifel mehr darüber stattfinden, und mit Beziehung auf die in der Einleitung zur *Primavera y Flor de rom.* (*p. LX—LXVII*) gegebenen Beweise[1], mit zahlreichen Beispielen in der Text-Kritik der einzelnen dort nach beiden Sammlungen gegebenen Romanzen belegt, kann ich mich begnügen die dort aufgestellten Resultate unserer Forschung über das Verhältniss der Ausgabe des *Canc. de rom.* zur ersten Ausgabe der *Silva* hier zu wiederholen (*l. c. p. LIX—LX*):

1. Die Ausgabe ohne Jahr oder erste des *Canc. de rom.* kann kein theilweiser Nachdruck der *Silva* sein; sie musste daher der Ausgabe von 1550 und der der *Silva* von demselben Jahre vorhergehen, also aller Wahrscheinlichkeit nach einige Zeit vor dem Jahre 1550 gedruckt worden sein, und ist nicht

---

[1] Diese Beweise sind so schlagend, dass der gelehrte und scharfsinnige Gayangos, der früher auch Ticknor's Meinung von der Priorität und Originalität der *Silva* zugestimmt hatte, nun (im 4. Bde. der span. Uebers. *p.* 405) sich entschieden für die unsere ausspricht.

nur die bis jetzt bekannte älteste Ausgabe des *Canc. de rom.* und die Grundlage aller späteren, sondern auch zum Theile das von der *Silva* nachgedruckte Original.

2. Die Ausgabe von 1550 des ersten Theils der *Silva* und die Auflage von 1550 des *Canc. de rom.*, obgleich beide theilweise Nachdrücke der Ausgabe ohne Jahr des *Canc. de rom.*, sind unabhängig von einander erschienen, mit Änderungen in der Anordnung der Romanzen, mit Weglassungen und Zusätzen, die jeder von ihnen eigenthümlich und so bedeutend sind, dass sie ihre gegenseitige Selbstständigkeit charakterisieren.

3. Die später datierten Auflagen des *Canc. de rom.* sind nichts als Wiederabdrücke der von 1550, mit unbedeutenden Änderungen (meist nur in der Orthographie oder durch Ersetzung der Archaismen durch gangbare Wörter) und Besserungen (nicht viel mehr als der Druckfehler), und auch diese haben die wesentlichen Emendationen der *Silva* (sei es durch bessere Original-Texte, sei es durch treffende Conjecturen) der offenbar verderbten oder verstümmelten Stellen unbenützt gelassen.

Von dem ersten Theile der *Silva* erschienen zwei Wiederabdrücke, die sich beide: *segunda impresion* nennen und beide zu Barcelona herausgekommen sind. Der eine — früher gänzlich unbekannt und von dem erst vor kurzem das wohl einzige Exemplar in Deutschland aufgefunden, aber leider an das brittische Museum verkauft worden ist[1] — trägt das Datum von 1550, und am Ende: „*Fue impressa La presente obra En la muy leal ciudad de Barcelona*, *por* Pedro Borin; der andere — von dem sich ein Exemplar auf der herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel befindet — ist vom J. 1557, und der Drucker nennt sich: Jaume oder Jayme Cortey. Beide aber stimmen bis auf die Druckfehler und die Irrungen in der Foliation so genau zusammen, dass die ausführliche Beschreibung, die ich von dem Drucke von 1557 gegeben habe (in den Sitzungsberichten der phil.-hist. Classe der k. Akad. d. Wiss. Bd. X. S. 484 ff., auch besonders abgedruckt u. d. T.: „Zur Bibliographie der *Romanceros*.“ Wien, 1853. 8.) auch ganz von dem von mir genau verglichenen

---

[1] Auf dem Vorstichblatte dieses Exemplars ist der erste Besitzer eingeschrieben: „*J. v. Frunnsperg kauff zu parcelona den* 24 *Septembris* 1551.“

von 1550 zu gelten hat. Das aus der Vergleichung dieser Wiederabdrücke oder zweiten Auflage der *Silva* gewonnene Resultat ist, dass sie in der That nur deren ersten Theil mit geringen Veränderungen im Texte, aber einer etwas abweichenden Anordnung und mit einigen Weglassungen und ihnen eigenthümlichen Zusätzen (*agora nuevamente añadido y emendado aqui en Barcelona algunos romances etc.*, wie es in dem neuen *Prólogo* der Barcelonaer Abdrücke heisst) wiedergegeben haben.

Sie unterscheiden sich aber dadurch wesentlich von allen späteren Ausgaben der *Silva*, welche, wie sie es schon auf dem Titel ankünden (*escogidos los mejores romances de los tres libros de la Silva*, von dem hier und auch in der ersten Ausgabe der *Silva* selbst erwähnten dritten Theile ist bis jetzt noch kein Exemplar aufgefunden worden), nur eine Auswahl aus den ihnen vorhergehenden Ausgaben zu bringen beabsichtigen, und in der That nur eine solche aus den beiden bis jetzt bekannt gewordenen Theilen der ersten Ausgabe der *Silva* und nebstdem aus anderen späteren Sammlungen mit späteren Zusätzen vermischt enthalten (vgl. über die Prager Sammlung, S. 153).

So heisst es schon auf dem Titel der zunächst folgenden unter den davon bekannt gewordenen späteren Ausgaben, nämlich der von Barcelona, *en casa de Joan Corten.* 1578. in 12. obl.: *Silva de var. rom. recopilados, y con diligencia escogidos de los mejores romances de los tres libros de la Silva, — y agora nueuamente añadidos cinco romances de la armada de la Liga, y quatro de la sentencia de don Alvaro de Luna ..... y otros muchos.* Dann noch, mit ähnlichen, auch schon auf dem Titel angegebenen Zusätzen: *Barcelona, *en casa de Jayme Sendrat.* 1582. in 12. (auf dem Titel: *Vendense en Barcelona en casa de Geronym Genoues.* 172 Blätter, im Besitze der k. k. Hofbibliothek. — Diese Ausgabe giebt die aus der ersten ausgewählten Romanzen genau wieder mit den Emendationen derselben). — Ferner die im 17. Jahrh. erschienenen Ausgaben[1]: Barcelona, 1602[2]; — 1611 (Sebastian

[1] Ob die bei Brunet angeführte Sammlung: *Silva de var. rom. recopilados por Juan de Mendano. Granada, Hugo de Mena.* 1588. 2 *part. en* 1 *Vol.* 12. hieher zu rechnen sei, muss ich dahin gestellt sein lassen, da mir nur diese Notiz davon bekannt geworden ist. Auch Duran (*s. v.* Mendano) kennt sie nur dem Titel nach.

[2] Diese Ausgabe besitzt Ticknor: sie nennt auf dem Titel unter ihren

Cormellas); — 1612 (Gabriel Groells); — 1617 (Seb. Cormellas. In dieser und in der von 1611 ist der Herausgeber Juan Tiarte genannt, von dem auch einige Romanzen eigener Composition beigegeben sind); — 1636 (Sebastian y Jaume Matevad); — 1645 (genauer Abdruck der vorhergehenden); — *1654 (*por* Antonio Lacalleria)[1]; — 1696 (*por* José Casarachs). — Zaragoza, 1604; — *1617 (Juan de Larumbe. Mit der *Licencia* von 1604. 166 Bll. und 2 Bll. *Tabla.* in 12. obl.); — 1673 (Herederos de Pedro Lanaja. 241 Bll.). — Huesca. 1623. — Jaen, 1636; — 1696.

*3) *Romances nueuamente sacados de historias antiguas de la cronica de España, compuestos por Lorenzo de Sepulveda. Añadiose el Romance de la conquista de la ciudad de Africa en Berueria, en el año M. D. L. y otros diuersos, como por la Tabla parece. En Anuers, en casa de Juan Steelsio*, 1551, in 12. — Davon ist, mit genauer Wiederholung des Titels ein blosser Wiederabdruck die Ausg. von: *Anvers, en casa de Pedro Bellero*, 1580, in 12.

Eine theils durch Weglassungen, theils durch bedeutende Zusätze und andere Anordnung davon verschiedene Ausgabe erschien unter folgendem Titel: *Romances nuevamente sacados de historias antiguas de la Cronica de España por Lorenço de Sepulveda vezino de Seuilla. Van añadidos muchos nunca vistos, compuestos por un cauallero Cesario, cuyo nombre se guarda para mayores cosas. En Anvers. En casa de Philippo Nucio*, 1566, in 12. — Die k. k. Hofbibliothek besitzt alle drei Ausgaben.

Der „*Prólogo del autor á un su amigo,*" in welchem Sepúlveda sich über die Quellen, Motive und den Zweck seines Unternehmens ausspricht, enthält folgende für die Geschichte der Romanzensammlungen merkwürdige Stelle: „*Y si las hystorias gentiles y prophanas dan tan grande contentamiento a los lectores, con ser muchas de ellas fictiones y mentiras afeytadas, quanto mas sabor*

Zusätzen: „*el de la muerte del Rey (Felipe II.), y el despidimiento y enbarcacion de la Infanta Doña Isabel de la Paz Archi-Duquesa de Austria.*" — 166 Bll. überdies zwei Canciones und die *Tabla;* enthält 58 Romanzen; in-18. obl.

[1] Auf dem Titel ausser den Zusätzen der in der vorhergehenden Anmerk. angezeigten Ausgabe: . . . . „*y los quatro de D. Alvaro de Luna. Y tres Romances de la enfermedad, y muerte del Rey D. Felipe III.*" 167 bezeichnete Bll. und noch Ein Blatt *Tabla.* Am Ende zwei Canciones. Enthält 72 Romanzen. in-12. obl. — Im Besitz der k. k. Hofbibliothek.

dará la obra presente, que no solamente es verdadera y sacada de hystoria la mas verdadera que yo pude hallar, mas va puesto en estilo lo que vuestra merced lee. Digo en metro Castellano y en tono de Romances viejos que es lo que agora se usa. Fueron sacados a la letra de la cronica que mandó recopilar el serenissimo señor rey don Alonso, que por sus buenas letras y reales desseos y grande erudicion en todo genero de scientia fue llamado el Sabio .... Saqué las mejores materias que pude, y mas sabrosas, para ponerlas en el estilo presente. Servirá para dos provechos. El uno para leerlas en este traslado, a falta del original de donde fueron sacados, que por ser grande volumen, los que poco tienen carecerán dél, por no tener para comprarlo. Y lo otro para aprovecharse los que cantarlos quisieren, en lugar de otros muchos que yo he visto impressos harto mentirosos, y de muy poco fruto. Fue mi principal intencion sacar a luz tan varios acontecimientos, por aver acontecido en nuestra España, y por ser de cronica tan aprovada como es la del dicho señor rey etc." Diesem „*Prólogo*" des Verf. fügt in der neuen veränderten und vermehrten Ausgabe von 1556, der Drucker „*Martin Nucio al benigno lector*" folgende für die Geschichte der *Romanceros* nicht minder interessante Angaben über seine Verfahrungsweise bei: „*Como yo avia tomado los años passados el trabajo de juntar todos los Romances viejos* (*que avia podido hallar*) *en un libro pequeño y de poco precio* (d. i. in dem oben angeführten „*Cancionero de romances*"; vgl. Martin Nucio's Vorwort dazu mit diesem), *con protestacion hecho en el prologo dél, que yo avia hecho en él no lo que devia sino lo que podia, veo que he abierto camino a que otros hagan lo mesmo, porque aunque es cosa que facilmente se pudo començar, no será possible poderse acabar, ni aun demediar, por ser las materias diferentes, y en que cada dia se puede añadir, y componer otros de nuevo. Agora ha venido a mis manos un libro nuevamente impresso en Sevilla*[1], *el qual me pareció imprimir por seguir*

[1] Daraus und aus Sepúlveda's Vorwort wird klar, dass es eine von diesem selbst veranstaltete Sevillaner-Ausgabe geben müsse, die älter als alle diese hier angeführten Antwerpner Nachdrücke ist, obgleich sich nirgends eine Angabe davon findet. Martin Nucio hat aber, wie es scheint, als besonderer Freund der Romanzen und noch mehr als speculativer Buchhändler, der sich den Zeitgeschmack zu Nutze zu machen verstand, bald auch dieser Sammlung sich bemächtiget. Dass er aber nur jene unbekannte Sevillaner Originalausgabe bei seinem Nachdruck benützt habe, geht auch daraus hervor, dass darin

*el intento con que esto comencé y trabajé que en él se pusiessen algunos romances no como estavan sino como deven, porque aviendo en él muchos que tratan de una mesma persona no me pareció justo que estuviessen derramados por el libro como estavan, mas que se juntassen todos en uno, porque de esta manera la hystoria dellos será mas clara y al letor será mas aplasible, y tambien hize añadir otros muchos assi de cosas de la sagrada escritura como de historias de España, los quales van señalados en la tabla con esta señal * el nombre del autor de los añadidos se calla porque se guarda para cosas mayores que conformen con su persona y habito, etc.*"

Wir sehen also, dass uns diese Sammlung eine ganz andere, von jenen der beiden vorhergehenden Sammlungen durchaus verschiedene Art von Romanzen bringt, deren Erfinder Lorenzo de Sepúlveda (nicht zu verwechseln mit dem gleichzeitigen berühmten Historiographen Karl's V. Juan Ginesio de Sepúlveda) zu sein scheint. Denn er hat ja diese Romanzen ausdrücklich in der Absicht verfasst, um jene „alten lügenhaften" aus der Gunst des Publicums zu verdrängen, und sie nur „im Tone der alten Romanzen" gedichtet, weil „dies der nun einmal gebräuchliche sei." Seine Quelle ist nicht die Volkssage, nicht die mündliche Tradition, sondern „die durchaus wahrhafte Geschichte", wie er sie in jener „probehältigen Chronik" fand, die auf Befehl Alfons des Weisen niedergeschrieben wurde, aus welcher er „die anziehendsten Stoffe gewählt und in dem nun üblichen Romanzenstil bearbeitet habe, damit auch die Unbemit-

---

alle jene auf dem Titel und in der „*Tabla*" als „Zusätze" (*añadióse*) angeführten Stücke der Antwerpner Ausgabe von 1551 fehlen. Es sind dies aber, ausser der auf dem Titel genannten langen Romanze, noch folgende Stücke: die Stelle aus der *Crónica general*, welche die prosaische Paraphrase des Klaggedichtes eines Mauren auf das vom Cid bedrängte Valencia enthält (vgl. darüber: *Malo de Molina*, *Rodrigo el campeador*, *p.* 146 *sg. Apend. XXII.* — darnach die Romanze: „*Apretada está Valencia*" im „*Cancionero de rom.*"); — die Romanze: *Del saco de Roma* = „*A los Alpes y altas sierras*" *in Quintillas;* — und vier Liebesromanzen (darunter die alte: „*La bella malmaridada*"). — Hr. Du-Méril hat in der *Rev. germ.*, *p.* 210, einer allen Bibliographen „unbekannten", im Besitze des Grafen Albert de Circourt befindlichen Ausgabe von Sepúlveda's Sammlung erwähnt: aber nach genauerer Erkundigung hat es sich gezeigt, dass dies keine Ausgabe von Sepúlveda's Sammlung, sondern eine von Escobar's *Rom. del Cid* ist.

telten, die sich dieses kostbare Werk nicht kaufen können, einen Ersatz darin fänden, und diese Romanzen statt jener nutzlosen und fabelhaften absängen.“ Freilich hat der gute Mann dabei, ohne es zu ahnen, einige glückliche Griffe gethan, und dem Volksgesang zurückgegeben, was aus ihm hervorgegangen; denn gerade die anziehendsten Partien der „*Crónica general*“ beruhen auf Volkssagen und tragen in Abfassung und Ton so unverkennbare Spuren ihrer früheren Gestalt als Volkslieder, dass es nur einer ganz geringen Nachhülfe bedurfte, um die Romanzen wieder herzustellen. So enthält denn auch diese Sammlung noch manche Romanzen mit ächter Grundlage, wenn auch die Mehrzahl in der That nichts anderes mehr ist, als eine in Romanzenform umgesetzte Chronik, und Sepúlveda's Producte bei seinem poetischen Unvermögen wirklich oft neben den guten „alten Romanzen“ die sie verdrängen sollten, als die „nüchternsten prosaischen Geschichten“ erscheinen.

Martin Nucio, der, wie er selbst sagt, „einige Jahre früher mit seinem *Cancionero de romances* die Bahn im Sammeln der Romanzen gebrochen und damals alle alten Romanzen, deren er habhaft werden konnte, in einem kleinen wohlfeilen Büchlein zu vereinen gesucht hat,“ rühmt sich, bei seinem Wiederabdruck von Sepúlveda's Sammlung die denselben Gegenstand behandelnden Romanzen zusammengeordnet, und durch einige (21) von einem „kaiserlichen Ritter“ verfasste vermehrt zu haben. Doch ist auch hier weder eine strenge chronologische Ordnung eingehalten, noch finden sich immer alle auf dieselbe Person bezüglichen Romanzen zusammengestellt (wie z. B. Fol. 18 v⁰ bis 31 v⁰ stehen einige Romanzen von Bernardo del Carpio und Fol. 144—147 wieder zwei von ihm); und die meisten neu hinzugekommenen Romanzen sind in demselben Geiste, wie Sepúlveda's Producte gemacht. Ausser den Romanzen, deren Stoffe aus den spanischen Chroniken entnommen sind [1], finden sich auch einige

[1] Eine der hier vorkommenden Romanzen: „*De la duquesa de Loreina;*“ die anfängt: „*En la ciudad de Toledo.*“ kommt jedoch genau nach derselben Redaction schon im „*Cancionero de rom.*“ und in der „*Silva*“ vor, und behandelt nur mit Veränderung der Namen und einiger Nebenumstände dieselbe Sage, wie jene ebenfalls in der „*Silva*“ stehende: „*Del conde de Barcelona;*“ die beginnt: „*En el tiempo que reinaba;*“ beide Versionen sind aus den catalanischen Chroniken entnommen.

über antike und biblische Gegenstände und sogar schon eine allegorische („*Fiction*", Fol. 265 v⁰).

4) *Quarenta cantos, de diversas y peregrinas historias, declarados y moralizados por el magnifico caballero Alonso de Fuentes. Sevilla, Dominico de Robertis á quatro dias del mes de abril* 1550, in 4. — Neue Auflagen mit dem Zusatz auf dem Titel: *Agora nueuamente corregido y emendado y con licencia impresso: Granada, Antonio de Nebrija*, 1563, 8, — *Zaragoza, Juan Emilianos.* 1564, 4. — * *Libro de los quarenta cantos que compuso vn Caualllero llamado Alonso de Fuentes, natural de la ciudad de Sevilla, diuididos en quatro partes. La primera es de Hystorias de la Sagrada Escriptura. La segunda, de hechos Romanos. La tercera, de casos de diuersas naciones. La quarta, de Hystorias de Christianos. Con las cosas que acaecieron en la conquista de Malaga y Granada .... Agora nueuamente etc. Alcalá, en casa de Juan Gracian que sea en gloria.* 1587, 8. (Die ersten drei Ausg. bei Brunet; die letzte im Besitz der k. k. Hofbibliothek; — in Blankenburg's Zusätzen zu Sulzer, wird eine Ausg. von Burgos, 1579, in 12. erwähnt, die ein Auszug aus dieser grösseren sein soll; vielleicht aber zu No. 5 gehörig?).

Am Ende der: „*Epistola dirigida por el autor a un cierto señor que le embió estos cantos, para que se los declarasse: el qual murió antes que se acabasse esta obra;*" kommen folgende für unseren Zweck beachtenswerthe Stellen vor: „*Resta agora por el autor destos Cantos satisfazer a algunos, que son mas amigos del consonante con saya y capa que les hincha los oydos, que no del proposito de la hystoria, que no dexarán de poner objectos en ellos: diziendo que fuera mejor compostura, segun el hilo de sus consonantes limados o travados (y algunos segun vuestra señoria apunta lo hayan dicho). Y a estos digo que el intento deste autor fue querer mostrar estas hystorias con el origen destos cantos viejos: y que toda aquella cosa que se contrahaze y assimula a otra será mas perfecta, quanto mas se llegare o pareciere a aquella de quien se saca. Y assi imitando estos cantos a los de nuestros antiguos, aquella rusticidad de vocablos y consonantes mal dotados: les da la autoridad y lexos: que les quitaran los consonantes travados o limados*" [1].

---

[1] Man hat also noch zu dieser Zeit die Assonanzen nur als unvollkommene Reime (*consonantes mal dotados*), im Gegensatz zu den kunst-

Diese Sammlung wird schon durch den Titel sowohl der Form als dem Inhalte nach hinlänglich charakterisiert; sie ent-

mässig gemachten und gefeilten (*consonantes tracados ó limados. con saya y capa*), angesehen, was sie in der That auch waren, und diese Unvollkommenheit so wie die „*rusticidad de vocablos*" wurden geflissentlich den alten Romanzen nachgebildet, um diesen Nachahmungen Autorität und Aehnlichkeit (*lexos*) mit ihnen zu geben. — In eben dieser „*Epistola*", welche, um das Unternehmen des Verf. zu rechtfertigen, die Nothwendigkeit und den Nutzen der Poesie und des Gesanges nachzuweisen sucht, wird als Beleg dazu angeführt, wie selbst König Alfons der Weise, als er von seinem Sohne sich bekriegt und vertrieben, von den Grossen seines Reiches verlassen sah, sich durch Gesang zu trösten gesucht und eine Romanze gemacht habe (*hizo un canto o romance*), die der Verf. dann mittheilt, ohne seine Quelle zu nennen, und die auch ich hierher setzen will: denn wenn sie auch höchst wahrscheinlich nicht von Alfons dem Weisen selbst herrührt, so ist sie jedesfalls alt und schon der in ihr noch veränderten Assonanz, oder vielmehr unvollkommenen Consonanz, wegen merkwürdig:

Yo sali de la mi tierra
para yr a Dios servir,
y perdi lo que acia
desde Mayo hasta Abril,
todo el reyno de Castilla
hasta alla a Guadalquibir.
los obispos y perlados
cuyde que metien paz
entre mi y el mio hijo
como en su decreto jaz,
estos dexaron aquesto
y metieron mal assaz:
non a escaso mas a vozes
bien como el añafil faz.
fallecieronme parientes
y amigos que yo acia
con averes y con cuerpos
y con su cavalleria,
ayudeme Jesu Christo
y su madre sancta Maria
que yo a ellos me encomiendo
de noche y tambien de dia.
no he mas a quien lo diga
ni a quien me querellar
pues los amigos que acia
no me osan ayudar,
que por miedo de don Sancho

hält, wie die Sepúlveda's lauter gemachte, und zwar, wie der Verf. selbst ausdrücklich in der „*Epistola*" sagt, den „alten" nachgemachte Romanzen, die sich aber von jenen Sepúlveda's noch dadurch, und nicht zu ihrem Vortheil unterscheiden, dass selbst die zehn Romanzen der letzten, den „*Historias de Cristianos*," d. i. der Spanier gewidmeten Abtheilung des sagenhaften Grundtones und schon aller volksmässigen Färbung entbehren. Ueberdiess folgt hier auf jede Romanze eine lange historisch-antiquarische „Erläuterung" (*Declaracion*) voll pedantischer Gelehrsamkeit und eine breite „Moralisation" (*Moralidad*) in Prosa. Fuentes und Sepúlveda's *Romanceros* beweisen aber, dass zu jener Zeit die Romanzenpoesie sich schon so sehr in der Gunst des Publicums, selbst des literarisch gebildeten, festgesetzt hatte und so sehr zur Mode geworden war, dass, wenn früher die höfischen Kunstdichter sich nur manchmal herabliessen, die Romanzen zu ihren lyrischen Tändeleien zu benützen, nun sogar die zünftigen Gelehrten ihre pedantischen Spielereien in die Romanzenform einzukleiden anfingen. Von solchen nicht einmal mehr von einer poetischen Intention ausgehenden, sondern nur einen didaktischen Zweck im Auge habenden Fachgelehrten konnte

---

desamparado me han
pues Dios no me desampare
quando por mi a embiar,
ya yo oy otras vezes
de otro rey asi contar
que con desamparo que uro
se metio en alta mar
a se morir en las ondas
o las venturas buscar:
Apolonio fue aqueste,
e yo hare otro que tal.

Die Quelle dieser Romanze ist wohl der berühmte Brief Alfons' X. an Perez de Guzman (vgl. Dozy, *l. c. I. p.* 638; Ticknor, I. S. 33), mit dem sie mehrere Stellen fast wörtlich gemeinsam hat. — Man vergl. auch die denselben Gegenstand behandelnde Romanze in den Zusätzen zu *Sepúlveda*: „*El viejo Rey Don Alfonso*" (Ausg. v. 1566), worin auch des Königs Klagelied mitgetheilt wird (*Estas trovas fué á trovar*), mit dem aber nur die oben durchschossen gedruckten Verse fast wörtlich zusammenstimmen (s. die *Primavera y Flor de rom.* No. 62 und 63). Der in beiden Romanzen erwähnte König „Apolonio" ist der in den mittelalterlichen Sagen vielgefeierte Apollonius von Tyrus.

freilich von jenen alten ächten Volksromanzen eben nur die ganz äusserliche Form nachgeahmt werden, die, weil sie so volksthümlich ist, von jedem nur etwas sprachmächtigeren Spanier so leicht gehandhabt werden kann, dass sie wenig mehr Anstrengung kostet als Prosa; die aber auch, wenn sie im Stoffe ihr nationales, im Tone ihr volksmässiges Colorit verliert, wie in den Romanzen des Fuentes, zum baaren Prosaismus herabsinkt.

*5) *Cancionero de Romances sacados de las Coronicas antiguas de España con otros hechos por Sepulveda. Y algunos sacados de los quarenta cantos que compuso Alonso de Fuentes. Impressa (sic) en la noble villa de Medina del campo, por Francisco del Canto. Año* 1570, in 16. Der Titel mit lateinischer, alles Übrige mit gothischer Schrift; die ersten vier Blätter enthalten ausser dem Titel die Drucklicenzen (datiert von Madrid, 29. April 1569 und 27. Februar 1570) und die „*Tabla*“; dann folgt der Text mit Signatur A v bis R x und der Blattzahl *V* bis *CCII*; auf der Stirnseite des letzteren Blattes werden Druckstätte und Druckjahr wiederholt. Sie enthält 120 Romanzen.

Das Exemplar, welches die k. k. Hofbibliothek davon besitzt, ist vielleicht das einzige erhaltene; es fand sich wenigstens früher nirgends auch nur eine Notiz von der Existenz dieses „*Cancionero de romances*“, der wegen des gleichen Titelanfanges nicht mit jenem unter No. 1 erwähnten von Martin Nucio zu verwechseln ist. Er ist aber in der That mehr als bibliographische Seltenheit als durch seinen Inhalt merkwürdig, indem fast alle darin aufgenommenen Romanzen auch in anderen Sammlungen sich finden; nämlich ausser in den beiden auf dessen Titel angegebenen von Sepúlveda (von diesem die grösste Anzahl) und Fuentes, in dem „*Cancionero de rom.*“ des Martin Nucio, in der „*Silva*“ (und zwar sind von diesen beiden Sammlungen die Texte der ersten Ausgaben benützt worden), und in den gleich zu erwähnenden „*Rosas*“ von Juan Timoneda. Doch ist zu bemerken, dass dieser „*Cancionero*“ ein paar ihm eigenthümliche traditionelle und fast gar keine lyrischen Romanzen enthält; wohl aber ausser jenen, die sich auf die sagenhafte Geschichte Spaniens beziehen, viele, die das classische Alterthum, und einige, die die neuere Geschichte zum Gegenstande haben, wie denn auch schon der Zusatz auf dem Titel: „*sacados de las coronicas*

antiguas de España" darauf hinweiset, dass auch diese Sammlung vorzugsweise nur mehr durch eine historische Autorität beglaubigte Romanzen aufzunehmen suchte. Daher schon in ihr so wie in den folgenden Sammlungen die eigentlich epischen Ritterromanzen nicht mehr aufgenommen sind. Der Vergleich dieser mit dem Wolfenbütteler Exemplare der den Titel führenden Sammlung: *Recopilacion de Romances viejos, sacados de las Coronicas Españolas Romanas y Troyanas. Agora nueuamente: por Lorenço de Sepulveda. Alcalá, en casa de Francisco de Cormellas y Pedro de Robles.* 1563. *A costa de Luis Gutierrez*, in 12. obl. 196 Bll. und 3 Bll. Tabla mit 119 Romanzen (von mir beschrieben in dem Aufsatze: „Zur Bibliographie der Romanceros", S. 4—5), hat herausgestellt, dass beide nur für Abdrücke mit verändertem Titel ein und derselben Sammlung anzusehen sind, und dass daher die *Recopilacion* keineswegs, wie man irrig geglaubt, zu den Ausgaben von Sepúlveda's Sammlung zu zählen sei, sondern vielmehr die bis jetzt bekannte älteste Auflage der hier in Rede stehenden ist [1].

Seitdem hat die k. Bibliothek zu Berlin das Exemplar einer etwas späteren Auflage erworben, mit demselben Titel wie das Exemplar der in der k. k. Hofbibliothek befindlichen Ausgabe, aber gedruckt zu: *Alcalá de Henares, en casa de Sebastian Martinez, y fuera de la puerta de los martires, año de* 1571. in 12. obl. 199 Bll. Die Tabla stimmt ganz mit der Ausgabe von Medina del Campo (beide geben ungenau nur die Anfänge von 115 Romanzen). Am Ende die *Fecha* wiederholt.

Hierher — und nicht zu Sepúlveda's Sammlung — gehörte wohl die von Nic. Antonio (*Bibl. hisp. nova, s. v.* Laurentius Sepulveda) unter folgendem Titel angeführte, sonst aber nicht weiter bekannt gewordene: *Romances sacados de la historia de España del rey don Alonso. Medina del Campo, Francisco del Canto.* 1562, (also Druckort und Verleger dieselben, wie die der Ausgabe von 1570). Ebenso der im *Semanario pintoresco, año* 1853, *p.* 149, als in der Universitätsbibliothek zu Santiago befind-

[1] Die Angabe im *British Bibliographical Repository* von einer Ausgabe der *Recopilacion* vom J. 1553 an demselben Orte und bei denselben Verlegern beruht wohl auf einem Lese- oder Druckfehler, statt 1563, wie schon Brunet bemerkt hat.

lich angegebene: *Cancionero de Sepúlveda.* 1520 (*sic*); und der in dem handschriftlichen Katalog der Escorial-Bibliothek (wovon die k. k. Hofbibl. eine Abschrift besitzt, *Cod. ms.* No. 9478) angeführte: *Cancionero de Sepúlveda.* Sevilla, 1584.

6) *Cancionero llamado Flor de enamorados, sacado de diversos autores, agora nuevamente por muy lindo orden y estilo copilado por Juan de Linares.* Barcelona, 1573, am Ende: *Estampat en Barcelona, en casa de Pedro Malo. Vendese en casa de la compañia*, in 12. — Spätere Auflagen: *Barcelona, en casa de Sebastian de Cormellas al Call.* 1608, 8, *oblong.* (in Nodier's Katalog); — Barcelona 1645, 1647, 1681; sämmtlich in 12.

Diese Sammlung trägt in der That noch mit mehr Recht, als die vorhergehenden, den Titel: „*Cancionero*"; denn in ihr bilden rein lyrische Gedichte, wie *Canciones*, *Endechas*, *Villancicos*, *Lamentaciones*, *Coplas*, und verliebte oder witzige Tändeleien, wie *Preguntas y Respuestas*, *Motes*, *Chistes*, worunter sich viele in catalanischer Mundart befinden, bei weitem die Mehrzahl, und der Zusatz: „*sacado de diversos autores,*" zeigt schon an, dass viele darunter von Kunstdichtern herrühren; selbst das anderthalb Dutzend Romanzen, das sich hier findet, enthält fast lauter „*Romances muy sentidos de amores,*" wie die Rubrik sagt, unter welcher die meisten zusammengestellt sind. Einige von den Romanzen finden sich schon im „*Canc. de rom.*" und in der „*Silva*"; die Mehrzahl aber sind dieser Sammlung und den „*Rosas*" von Juan Timoneda eigenthümlich, was sich leicht daraus erklärt, dass beide Sammlungen nicht nur gleichzeitig, sondern auch in nahe gelegenen Orten (Barcelona und Valencia) entstanden sind. Unter diesen sind allerdings ein paar durch Alter und Volksmässigkeit ausgezeichnete Romanzen; wie z. B. die einzige aber sehr merkwürdige Cid-Romanze dieser Sammlung: „*Ese buen Diego Lainez;*" — die: „*Del duque de Berganza: Lunes se decia lunes;*" u. s. w.

* 7) *a. Rosa de amores. Primera parte de Romances de Joan Timoneda, que tratan diuersos, y muchos casos de amores. Dirigidos al discreto Lector. Impressos con Licencia. Año* 1573. *Vendense en casa de Joan Timoneda*, am Ende: *Fue impressa esta primera parte de Romances en la Insigne ciudad de Valencia. En casa de Joan Nauarro. Año* 1572. 70 foliierte Bll. und 2 Bll. *Tabla;*

dieser so wie die nachstehenden drei Theile in 12. und mit gothischen Buchstaben.

b. R o s a E s p a ñ o l a. *Segunda Parte de Romances de Joan Timoneda, que tratan de Hystorias de España. Dirigidos al prudente Lector. Impressos con Licencia. Año* 1573. *Vendense en casa de Joan Timoneda.* 95 fol. Bll.

c. R o s a G e n t i l. *Tercera parte de Romances de Joan Timoneda, que tratan hystorias Romanas y Troyanas. Dirigidos al curioso Lector. Impressos con Licencia. Año* 1573. *Vendense en casa de Joan Timoneda.* Am Ende: *Imprimiosse en Valencia, en casa de Joan Nauarro,* 1573. 71 Bll.

d. R o s a R e a l. *Quarta Parte de Romances de Joan Timoneda, que tratan de casos señalados de Reyes, y otras personas que han tenido cargos importantes: assi como Principes, Visorreyes, y Arçobispos. Impressos con Licencia. Año* 1573. *Vendense en casa de Joan Timoneda.* Am Ende: *Imprimiosse esta quarta y ultima parte de Rosa de Romances en Valencia, en casa de Joan Nauarro. Año* 1573. 83 Bll. und 1 Bl. *Tabla.*

Von diesen vier Theilen der Romanzensammlung des bekannten valencianischen Buchhändlers und Dichters Juan Timoneda befindet sich, zusammengebunden in Einen Band mit vier kleinen „*Cancioneros*" desselben, ein Exemplar auf der k. k. Hofbibliothek, das wohl ebenfalls ein *Unicum* zu sein scheint, da kein Bibliograph dieser Ausgaben erwähnt, ja nicht einmal die Existenz dieser Werke Timoneda's seinen fleissigen Biographen (Rodriguez, Ximeno, Fuster, Verfassern von „Valencianischen Bibliotheken") bekannt geworden ist[1]. Diese Romanzensammlungen zeichnen sich aber nicht bloss als grosse bibliographische Seltenheit, sondern auch durch ihre literarische Wichtigkeit aus; denn sie enthalten eine nicht unbedeutende Anzahl von Romanzen, und darunter mehrere unbezweifelt alte und volksmässige,

---

[1] Doch hat Hr. B e n i t o M a e s t r e in der *Revista literaria de El Español, año de* 1845, *p.* 16, einer ähnlichen Sammlung T i m o n e d a ' s Erwähnung gethan, die dem davon dort Mitgetheilten zu Folge wohl die e r s t e Ausgabe der *R o s a d e a m o r e s* sein könnte; das Exemplar befand sich in der Bibliothek des berühmten D. Gregorio Mayans y Siscar, das Titelblatt fehlte, aber am Ende heisst es: *Fue impresa esta primera parte llamada S a r a o d e A m o r, en la insigne ciudad de Valencia en casa de Juan Navarro:* 1561. 12.

die sich in keiner der früheren oder späteren Sammlungen finden. Dies bewog mich die dieser Sammlung eigenthümlichen Romanzen von poetischem oder literarischem Werth als Nachlese zu allen bisherigen *Romanceros* herauszugeben (*Rosa de rom.*, Leipzig, 1846)[1]. Indem ich daher wegen einer mehr ins Einzelne gehenden Charakteristik und Würdigung dieser Sammlung auf meine Ausgabe verweise, will ich nur im Allgemeinen bemerken, dass sie schon mehr den gemischten Charakter der *Romanceros* des siebzehnten Jahrh. trägt, neben manchen ächten viele gemachte (nicht nur von Timoneda selbst, sondern auch mehrere von Sepúlveda und Alonso de Fuentes), besonders in der ersten Abtheilung viele rein lyrische und sogar schon einige mythologisch-allegorische und Schäferromanzen, und in der letzten Abtheilung fast lauter Relationen über gleichzeitige Ereignisse in Romanzenform enthält; nur die Gattung pseudomaurischer Liebes-Romanzen (*moriscos*) findet sich hier noch nicht, wohl aber viele historische, die sich auf die Fehden mit den Mauren (*fronterizos*) beziehen[2]. Was endlich das Verhältniss dieser Sammlung zu den bisher angeführten betrifft, so hat sie zwar viele Romanzen

---

[1] Ich habe — um mich von der Wichtigkeit meines Fundes zu vergewissern — mich auch an mehrere spanische Gelehrte gewandt, und von ihnen die Nachricht erhalten, dass auch dort weder in einer öffentlichen Bibliothek noch in den reichsten Privatsammlungen der Art (wie z. B. in der Duran's) ein Exemplar von diesen *Romanceros* zu finden und überhaupt ihre Existenz unbekannt geblieben sei.

[2] Die grösste dieser maurischen Romanzen, die, obwohl sie einen ächten, sagenhaften Grund hat, doch ihrer novellistischen Einkleidung wegen eine Art Uebergang zu den morisken bildet, die berühmte von der „schönen Jarifa" (in der *Rosa de amores*, abgedruckt in meiner *Rosa de rom.*, *p.* 96—107) ist auch nach Fuster's Angabe (*Biblioteca Valenciana. Tomo I. p.* 162) in einem Separatdruck, wohl als fliegendes Blatt erschienen: „*Historia del enamorado moro Abindarraes, compuesta por Juan Timoneda. Impresa en Valladolid, en la imprenta de Alonso del Riego, impresor de la Inquisicion. sin año.* 4. — *En seguida van otros romances, el uno del Rey Chico de Granada, y el otro de Fileno.*" Nach diesem, oder einem ähnlichen fliegenden Blatte hat diese Romanze Duran (II. No. 1094) gegeben, dessen Text einige Varianten und einen verschiedenen Eingang von dem der Rosa enthält. — In dem Journal: *El Bibliotecario*, No. 1. *p.* 4, findet sich: „*Historia del moro enamorado, del capitan Narvaez, alcaide de Ronda. Traduccion de un códice escrito en español con caracteres árabes.*" — Vgl. Ticknor, II. S. 240 und 735; und Zusätze der span. Uebers. in der Madrider Ausgabe, *Tomo III. p.* 547—548.

mit ihnen gemein; doch auch diese häufig mit solchen Abweichungen, dass sie Timoneda kaum unmittelbar aus ihnen nachdruckte, sondern wohl meist aus dem Gedächtniss niederschrieb, oder aus mündlicher Ueberlieferung schöpfte. Timoneda's eigene Producte zeigen von keiner grossen poetischen Kraft; doch ist ihnen eher zu grosse Nüchternheit und Trockenheit als Schwulst, Sentimentalität und Manier vorzuwerfen. Wohl zu bemerken ist aber, dass auch die von Timoneda herrührenden historischen Romanzen wohl schon mehr den chronikenartigen als den epischen Ton haben, aber noch nicht, wie so viele im siebzehnten Jahrh. gemachte dieser Gattung, lyrisch-descriptiv sind.

8) *Echeguiar* (*Fr. Raymundo de*), *El héroe christiano y la vitoria mas dura, Trofeos de Juan d'Austria, Romances. Milan, por Simon Tini.* 1578, in 8. — Da ich nur den Titel dieser Sammlung kenne, so muss ich mich auf die Vermuthung beschränken, dass sie wahrscheinlich die schon in der „*Silva*," in der „*Rosa real*" von Timoneda, u. a. a. O. zerstreut vorkommenden Romanzen, die sich auf die Heldenthaten Juan's de Austria beziehen, in einer, vielleicht mit einigen eigenen des Herausgebers vermehrten partiellen Zusammenstellung enthalte, welche Romanzen dann jedesfalls den Charakter jener trockenen, wenn auch mit einigen pomphaften Phrasen aufgeputzten Zeitungsberichte in Romanzenform aus den letzteren Jahrzehenden des sechszehnten Jahrhunderts tragen.

9) *Romancero historiado, con mucha variedad de glosas y sonetos y al fin una floresta pastoril*; *hecho y recopilado por Lucas Rodriguez. Alcalá, por Hernan Ramirez.* 1579 (nach Duran auch 1581), in 8. — 2. *ed. Alcalá, en casa de Querino Gerardo.* 1582, in 12. mit Holzschn. — Duran führt noch folgende Ausgabe in seinem Besitze an: *Romancero etc. ... y cartas pastoriles hecho y recopilado por L. R. escriptor de la universidad de Alcalá de Henáres.* Ebenda, *Hernan Ramirez.* 1585, in 8. — Er sagt davon, dass zwei Dritttheile des Buches Romanzen aller Gattungen füllen, aber obgleich in dem vorletzten Zehend des 16. Jahrh. erst gemacht und kunstmässig, sind sie doch noch mehr im Tone der alten, als die in dem letzten Zehend dieses Jahrhunderts gemachten. Mehrere daraus sind in die *Flores* und den *Romancero general* übergegangen.

10) *Padilla* (*Pedro de*), *Romancero en el qual se contienen*

algunos sucesos que en la Jornada de Flandes los Españoles hizieron, con otras historias y poesías diferentes. Madrid, por Franc. Sanchez. 1583, in 8. — Da ich auch dies Buch nur aus Anführungen kenne, so kann ich nicht entscheiden, ob es bloss reine Kunstproducte des zu seiner Zeit berühmten Dichters Padilla (starb nach 1599) enthalte[1]; jedesfalls scheinen auch diese Romanzen der vorerwähnten Classe historischer anzugehören[2].

*11) *Guerras civiles de Granada, por Gines Perez de Hita, vecino de Murcia. Parte primera y segunda*[3]. Dieses Buch gehört allerdings unter die bekanntesten der spanischen Literatur; hat

---

[1] S. über ihn Navarrete, *Vida de Cervantes, p.* 396—402.

[2] Noch weniger als Padilla's *Romancero* und dessen *Tesoro de var. poesias* (Madrid, 1587) ist Cueva's *Coro Febeo de romances historiales* (Sevilla, 1588. 8.) hier zu berücksichtigen, der lauter Kunstproducte, und noch dazu meist altclassische Geschichte und Mythologie zum Gegenstande habend, enthält.

[3] Nach Duran erschien die erste Ausgabe des ersten Theils zu Alcalá, 1588. 8.: — und der zweite Theil wurde wahrscheinlich zuerst in den Jahren 1604 oder 1610 gedruckt (vom 10. April d. J. datiert die „*Aprobacion*"). Vom ersten Theile erschienen viele Ausgaben (s. Duran *l. c. p.* 688 s. v. Perez; die k. k. Hofbibliothek besitzt davon folgende: Barcelona, 1610; — Lisboa, 1616; — Madrid, 1631; — ebenda, 1652; — Valencia, 1659; — Paris, 1660; — Madrid, 1662 und 1674; — Valencia, 1681); vom zweiten so wenige, dass er eine Seltenheit wurde (Duran führt davon die Ausgabe von *Barcelona, por Esteran Liberos, á costa de Miguel Manescal* 1619. 8., als die älteste ihm bekannt gewordene an; die Hofbibliothek besitzt zwei alte Ausgaben, beide von *Cuenca, por Domingo de la Iglesia.* 1619 und 1626; in beiden findet sich, wie in der von Duran erwähnten, die „*Aprobacion*" des Dr. Molina vom 10. April 1610, in der, wiewohl sie sich offenbar auf das ganze Werk bezieht, doch folgende etwas räthselhafte Stelle vorkommt: *He visto el libro de las Guerras civiles de Granada, y de las batallas particulares que huvo en la Vega entre Moros y Christianos, y de la rebelion de la dicha Ciudad y Reyno: el qual libro tiene tres* (?) *partes y en los originales que se me entregaron, la primera y tercera parte estan escritas de mano, la primera en* 559 *hojas, y la tercera en* 466 *y la segunda parte impressa en Alcala de Henares, por Juan Gracian, año de* 1604 *etc.* — Die Ausgabe von 1619 enthält, wahrscheinlich aus der von 1610, die Widmung des Druckers Andres Miguel an Alonso del Pozo Palomino, und drei Sonette an Miguel gerichtet, worin er gelobt wird, diesen zweiten Theil endlich in Druck gelegt zu haben; denn, heisst es in einem dieser Sonette: *En el centro de olvido sepultada .... Estuvo un siglo la segunda parte de las guerras civiles de Granada;* Hita sagt aber selbst am Schlusse seines Werkes, dass er es „vollendet und in's Reine geschrieben den 22. Nov. 1597"). Von beiden Theilen erschienen gute moderne Abdrücke. *Madrid, impr. de Leon Amarita.* 1833. 8., und in der *Biblioteca de aut. esp. Tomo III.* —

aber das Schicksal gehabt, vom Publicum einst mit Begierde verschlungen, von den Gelehrten verachtet, dann nach langer Vernachlässigung wieder von den Belletristen über Gebühr erhoben, von den Historikern unter seinen Werth hinabgedrückt zu werden. Insbesondere wurde der erste Theil, der gelesenste und ausserhalb Spaniens fast allein bekannt gewordene, bis auf die neueste Zeit von den Einen zwar für einen historischen Roman, aber mit authentischer Grundlage und durchaus ächtem Costüme gehalten; von den Anderen aber nicht nur die offenbar romantische Ausstattung, sondern auch jedes nur hierin vorkommende und nicht anderwärts beglaubigte Factum, jede Berufung auf specielle arabische Quellen, und namentlich der Hauptinhalt dieses Theiles, die Parteikriege der Abencerragen und Zegries, als reine Fiction verworfen[1]. Und doch scheint mir das, was Hita selbst über sich und seine Quellen in dem Buche sagt, zusammengehalten mit den Zeitverhältnissen, das rechte Mass für dessen Würdigung zu geben. Hita, wahrscheinlich aus Mula in der Provinz Murcia gebürtig (s. Thl. I. der Madrider Ausg. von 1833, S. 385: *otros caballeros naturales de la villa de Mula, llamados Perez de Hita*), kämpfte gegen die rebellischen Moriscos in den Alpujarras unter dem Marques de los Velez (1568—70), und zeichnete sich nicht nur durch Menschlichkeit gegen die Mauren in diesem mit aller Wuth und Grausamkeit geführten Kriege aus (Thl. II. S. 127), sondern beweist überall, trotz seines Patriotismus und seiner Rechtgläubigkeit, grosse Vorliebe für diese Unglücklichen. Eben so sprechen viele Stellen, in denen er Anspielungen auf die altclassische Geschichte und Mythologie macht, oder die spanischen Chronisten citiert, für seine gelehrte Bildung, und er scheint ausser diesem Buche noch ein anderes geschrieben zu haben (Thl. II. S. 540)[2]. Was war also natürlicher, als dass

---

[1] Am besten charakterisiert ist Hita's Werk in historischer Beziehung in des Grafen Albert de Circourt, *Histoire des Mores Mudejares et des Morisques, ou des Arabes d'Espagne sous la domination des Chrétiens. Paris*, 1846. 8. *Tome III. p.* 345—348.

[2] Die span. Uebersetzer Ticknor's führen in der That (in den Zusätzen der Madrider Ausgabe, *Tomo III. p.* 547) noch ein Werk von ihm an, das dem in Rede stehenden in Inhalt und Form ganz ähnlich sein soll, nämlich: „*Guerras de Troya*", wovon sie ein handschriftliches Exemplar gesehen haben. — Auch Aribau, der Herausgeber in der *Bibl. de aut. esp.*

der gelehrte Soldat diese so wichtigen miterlebten, sein und seiner Zeitgenossen Interesse im hohen Grade ansprechenden Ereignisse aufzuzeichnen begann? Zugleich besass er handschriftliche oder traditionelle Mittheilungen aus arabischen Quellen über die inneren Spaltungen im granadischen Reiche kurz vor dessen Eroberung durch die Katholischen Könige, worüber sich bei den christlichen Chronisten nichts fand[1]; es war also eben so natürlich, dass er diese als Einleitung zu seinen eigenen Denkwürdigkeiten zu bearbeiten beschloss. Zu der Zeit aber, als er dies Buch zu schreiben begann, waren die bezwungenen Morisken schon nach Castilien und nach der Mancha versetzt[2]; viele von ihnen liessen sich taufen und traten in Fami-

(*p. XXXV.*) hat die Bemerkung mit Bezug auf die oben angeführte Stelle gemacht, dass er noch ein anderes Werk geschrieben haben müsse.

[1] Bekannt ist die selbst auf dem Titel der alten Drucke des ersten Theiles vorkommende und gegen Ende desselben ausführlicher wiederholte (Thl. I. S. 412—413) Angabe, dass dieser Theil die Uebersetzung eines arabischen Chronisten (*moro coronista*) enthalte; wahrscheinlicher aber ist es, dass die eigentliche arabische Quelle jene an derselben Stelle und früher öfter erwähnte (zuerst wo sie der des Treubruchs angeklagten Sultanin den Rath giebt, christliche Ritter zu ihrer Vertheidigung aufzufordern, S. 304—305) Landsmännin und Verwandte des Verf., Esperanza de Hita (*natural de la villa de Mula*), gewesen sei, die sieben Jahre als Sklavin der Sultanin von Granada diente, ihre Vertraute wurde, und erst nach der Eroberung Granada's zu den Ihrigen zurückkehrte, deren Mittheilungen sich schriftlich oder mündlich in der Familie erhalten haben mochten; um so mehr, als der Verf. sie mit dem angeblichen maurischen Chronisten zusammen hauptsächlich als Zeugen für die Geschichte der inneren Spaltungen Granada's und der Anklage und Vertheidigung der Sultanin anführt (man vgl. auch die Stelle S. 380), welche Umstände geheim gehalten wurden und „nicht zur Kenntniss des Chronisten der Katholischen Könige Hernando del Pulgar kamen;" diese aber bilden gerade den Hauptinhalt seines Buches, und nur in so fern giebt er selbst es für eine Uebersetzung aus dem Arabischen, da er sich sonst auch öfter auf spanische Chronisten beruft. Dass übrigens diess nicht, wie man geglaubt, eine reine Erdichtung sei, und wirklich arabische Quellen davon berichten, hat Don Pascual de Gayangos in seiner „*History of the Mohammedan Dynasties in Spain*". London, 1843. 4. *Vol. II. p.* 370 und 541 nachgewiesen.

[2] Er begann es jedesfalls erst nach 1571, da in diesem Jahre erst die Chronik von Estevan Garibay y Zamalloa herauskam, die er gleich im ersten Capitel citiert. Merkwürdig ist der Freimuth, mit dem er sich am Ende des zweiten Theiles über diese grausame Versetzung der Mauren ausspricht, vorzüglich wenn man bedenkt, dass diese Stelle noch zu Lebzeiten Philipp's II. geschrieben wurde: *Finalmente los moriscos fueron sacados de sus tierras; y*

lienverbindungen mit den christlichen Spaniern, und durch dieses friedliche Nebeneinanderleben wurden diese mit maurischen Sitten und Traditionen nicht nur inniger vertraut, als früher während der mehr kriegerischen Berührungen, sondern es war auch schon unter den Dichtern und Höflingen von Madrid selbst Mode geworden, die eigenen Galanterien und Festspiele unter maurischen Masken zu besingen, so dass schon damals neben den traditionell-historischen Romanzen aus den Maurenkriegen die von Kunstdichtern gemachten Liebesromanzen unter maurischen Namen und in einem maurisch seinsollenden Costüme immer beliebter und verbreiteter wurden. Denn in einem Gemische von Siegesfreude und grossmüthiger Achtung des tapferen Feindes kleideten sich nun die Spanier, nachdem der Geist des Islamismus vernichtet, in seine glänzenden Hüllen und glühenden Farben; spielten, nachdem das Schwert des Propheten zerbrochen, mit den zierlichen Rohrstäben und den Schimpfwaffen ihrer ritterlichen Gegner; nannten, nachdem so viele Mauren christliche Namen hatten annehmen müssen, sich wohl den schönen Maurinnen zu Ehren Gazuls und Tarfes, seufzten für Zaiden und Lindarajen, und brachen, wenn auch nur in poetischen Spielen, Lanzen für die Damen ihres Herzens auf der Vivarambla, um durch den Druck von schönen Händen beim Zambratanze belohnt zu werden. Nur muss man diese Masken, die, wie alle, einen outrierten Charakter annahmen, nicht für historisch-treues Costüme halten[1]. Hita war aber nicht nur von der Romanzen-

fuera mejor que no se les sacara, por lo mucho que han perdido de ello Su Magestad y todos sus reinos. — Sowohl durch fanatische Intoleranz als durch Mangel an aller Poesie sticht dagegen folgende, auch in Romanzen abgefasste Flugschrift über die gänzliche Vertreibung der Mauren unter Philipp III. ab: „*Relacion verdadera de las causas que S. M. a hecho aberiguar, para hechar los moriscos de España, y los bandos que se publicaron en el Reyno de la Andalucia, por el Marques de San German, y de los moros que auia en Seuilla para leuantarse. Comp. por el licenciado Antonio de Salinas.*“ *Impr. en Valladolid.* 1610. 4. 4 Bl. 4 Romanzen. Vgl. die in ähnlichem Geiste abgefasste Romanze No. 1198 bei **Duran**, II. 190, ebenfalls aus einem fliegenden Blatte.

[1] Dass aber nicht Hita Verfasser oder gar Erfinder dieser pseudomaurischen Romanzen gewesen sei, wie Manche geglaubt haben, beweist das Vorkommen vieler derselben, theils unverändert, theils mit geringen Abweichungen, in den ersteren Abtheilungen des *Romancero general*, die früher oder gleichzeitig (unter dem Titel „*Flor;*“ s. die nächste Nummer) mit seinem

manie seiner Zeit angesteckt, sondern auch selbst Dichter (ausser den Romanzen beweisen diess viele, offenbar von ihm verfasste, seiner Erzählung eingewebte lyrische Gedichte, poetische Reden, ja der ganze Ton seines Werkes), und schrieb sein Buch ebensowohl zur Unterhaltung als zur Belehrung. Dieses musste daher bei solchen persönlichen, stofflichen und zeitlichen Verhältnissen natürlich den Charakter und die Färbung bekommen, die es trägt, nämlich die von poetisch ausgeschmückten Denkwürdigkeiten, einem Mittelding von romantischer Geschichte und historischem Roman, das eben so sehr dem historischen wie dem poetischen Gebiete angehört, das aber, kehrte man nur die eine Seite hervor, natürlich einseitig und schief beurtheilt werden musste, während es — um gerecht gewürdigt und seinem vollen Werthe nach benützt zu werden — stets in seiner Ganzheit sowohl in Hinsicht auf Entstehung als Ausführung aufgefasst werden muss. Allerdings sind aber bei der Beurtheilung der Einzelnheiten seine verschiedenartigen Bestandtheile kritisch zu unterscheiden. So zeigt sich vor Allem ein bedeutender Unterschied zwischen dem ersten und zweiten Theile; denn der erste erzählt nur wieder Überkommenes, sei es aus schriftlicher Aufzeichnung, sei es aus mündlicher Tradition; hier hatte also die Phantasie freieren Spielraum, das poetische Element konnte vorwalten, und hat, durch die dichterische Anlage des Verfassers, die poetische Natur des Stoffes, die sagenhafte Färbung der Quellen und jene zur Zeit seiner Abfassung schon herrschende Moromanie begünstigt, in der That so vorgewaltet, dass, sobald man den historischen Charakter und Plan des Ganzen darüber

---

Buche erschienen; so z. B. der Romanzen: *Galiana está en Toledo; — Di Zaida de que me avisas; — Afuera, afuera, afuera; — Ensillenme el potro rucio; — Ocho á ocho, diez á diez; — Estando toda la Corte; — Por la plaza de San Lucar; — Sale la estrella de Venus.* — Beachtet man nun einerseits, dass diese ersteren Abtheilungen des *Rom. gen.* in Einzeldrucken zwischen 1585 und 1595 erschienen, und um dieselbe Zeit der erste Theil von Hita's Buch herauskam; andrerseits dass selbst in den im J. 1573 gedruckten Sammlungen No. 7 und 8, die doch in Barcelona und Valencia entstanden, wo stets mit den Mauren häufiger verkehrt wurde, noch keine solchen pseudo-maurischen Romanzen vorkommen, so kann man mit ziemlicher Gewissheit die Entstehung und Verbreitung dieser Mode in die J. 1575—1585 setzen, und Castilien und vorzugsweise Madrid als ihre Heimat bezeichnen.

vergass, man leicht diesen Theil für reine Dichtung halten konnte, wie es auch wirklich geschehen ist. Ja selbst den zweiten Theil haben darüber die Historiker fast gänzlich vernachlässigt, und doch ist dieser Theil eine wichtige authentische historische Quelle für die Geschichte des Moriskenaufstandes unter Philipp II.; der Verf. erzählt theils Selbsterlebtes, theils von Augenzeugen Mitgetheiltes (wie *cap. XX* und *XXI* die von dem „Alferez Perez de Hevia" ihm mitgetheilte Beschreibung der Belagerung und Einnahme von Galera), und daher sind diese Denkwürdigkeiten durch die vielen Einzelnheiten, die sich nur in ihnen finden, und noch mehr durch die ächte lebendige Färbung ein kostbares Monument selbst für den strenge prüfenden Geschichtschreiber, der leicht die hier ohnehin lose genug angefügte poetische Zuthat ausscheiden wird. Weil aber eben das historische Element in diesem Theile so vorwiegt, das Gewicht der mit der Gegenwart noch so eng verbundenen Ereignisse und der Ernst des Selbsterlebten die Phantasie niedergehalten haben, ist dieser Theil auch von dem bloss Unterhaltung suchenden Publicum und von den Belletristen minder günstig aufgenommen und beurtheilt worden, als der erste, der ihm auch in dieser Beziehung die verdiente Würdigung entzogen hat; denn trotz aller sonstigen Verschiedenheit theilt dieser Theil mit dem ersten — der eigentlich nur eine Art Einleitung dazu ist — künstlerische Intention und poetische Auffassung[1].

Ich habe dieses Werk Hita's umständlicher zu charakterisieren versucht, weil es trotz seiner Berühmtheit doch meines Bedünkens nirgends allseitig gewürdigt und vom genetischen Standpunct aus kritisch beleuchtet worden ist; und weil zu meinen Zwecke, den Werth und das Verhältniss der darin enthaltenen Romanzen zu bestimmen, diess unerlässlich war. Je nachdem nämlich Hita dabei der Tradition, dem Modegeschmack

[1] So ist der Stil in den erzählenden Partien des zweiten Theiles viel frischer und malerischer und doch einfacher und naiver; so ist die Geschichte des Morisken Tuzani (*Cap. XXII* und *XXIV*), obgleich keine erfundene, doch so voll poetischen Interesses, dass es nur eines Dichters wie Calderon's bedurfte, um ein treffliches Stück (*Amar despues de la muerte*) daraus zu machen; so sind selbst unter den Gedichten, der schwächsten Partie dieses Theiles, noch ein paar sehr ansprechende (wie z. B. das schöne Maurenlied: *Muy tarde viniste, Zaide, p.* 31).

oder seiner eigenen dichterischen Stimmung gefolgt ist, sind auch die zahlreichen, seinem Werke beigegebenen Romanzen theils noch ächte volksmässige, theils von Kunstdichtern seiner Zeit in dem damaligen pseudo-maurischen Modetone verfasste, theils endlich von ihm selbst gedichtete. So enthält der erste Theil, in dem, wie bemerkt, die sagenhafte Geschichte und das poetische Element vorwiegen, und der bereits unter dem Einflusse jener galanten Moromanie geschrieben wurde, Romanzen der ersten beiden Arten, die aber — wenn auch nicht Hita selbst sie meist ausdrücklich gekennzeichnet (*se hizo aquel viejo ó antiguo romance;* — und dagegen *no faltó otro poeta que compusiese otro romance*, oder *un poeta que hizo otro nuevo, etc.*), oder die meisten traditionellen auch nicht das Vorkommen in älteren Sammlungen schon als solche documentiert hätte [1] — durch Stoff, Ton, Farbe, Stil einem etwas geübteren Blick

[1] Wie ehrlich Hita in der Angabe seiner Quellen ist, beweist, dass folgende durch „*viejo*“ und „*antiguo*“ von ihm bezeichnete Romanzen in der That schon in älteren Sammlungen vorkommen: „*Abenámar, Abenámar.*“ im „*Canc. de rom.* von 1550“, vollständiger mit dem Anfang: „*Por Quadalquibir arriba.*“ — „*Ay Dios qué buen caballero*“, hier nur die zehn Eingangsverse, ganz in Timoneda's „*Rosa española*“ (s. *Rosa de rom. p.* 87); Hita bemerkt dazu: „*Famoso romance.*“ — „*La mañana de san Juan*“, ein Fragment davon in der „*Silva*“ (die Ausgabe von 1566 von Sepúlveda's *Romances* und die „*Rosa española*“ von Timoneda haben eine ganz historische Romanze, welche nur die vier ersten Quartette mit dieser gemein hat; denn die übrigen erzählen die Einnahme Antequera's durch den König Fernando und die Rache, welche der König von Granada dafür an den Christen bei Alcalá la Real nimmt; vgl. darüber *Primavera y Flor* No. 75; — eine moriske Romanze, die bloss den Anfangsvers mit dieser gemein hat, steht im „*Romancero general*“). — „*De Granada sale el moro*“, die ältere Version mit bedeutenden Abweichungen und anderem Schluss in der *Silva* von 1550. T. II. und in Timoneda's „*Rosa esp.*“ (s. *Primavera*, No. 90). — „*Muy revuelto anda Jaen*“, wozu Hita bemerkt: „*Aqueste romance se compuso en memoria de esta escaramuza, aunque otros la contaron de otra suerte: . . . . El otro romance dice así:* „*Ya repican en Andujar*“ *etc.* Die erstere Romanze rührt wohl von Hita selbst her, oder ist wenigstens von ihm, seinen Abencerragen zu Liebe, stark interpoliert; die letztere aber ist ein, wenn auch stark verstümmeltes Bruchstück von jener berühmten alten Romanze auf den Bischof von Jaen, Don Gonzalo de Zúñiga, wovon sich mehrere Versionen, theils ganz, theils fragmentarisch erhalten haben, ganz mit dem Anfang: „*Dia era de San Anton*“; — s. *Primavera*, No. 82; — auch bei *Ortiz y Zúñiga, Discurso genealogico de los Ortizes de Sevilla*, Cadiz, 1670. 4. *Fol.* 89—90, der dazu bemerkt: „*Lo hallo yo diverso en*

sich als wesentlich verschieden darstellen. Die traditionellen gleichen in allen diesen Beziehungen den übrigen volksmässigen Romanzen aus der sagenhaften Geschichte Spaniens, und gehören gewiss mit diesen in eine Classe; die galanten pseudomaurischen hingegen haben gar keinen, oder doch einen bis zur Unkenntlichkeit entstellten historischen Grund, tragen durchaus schon die Farbe der christlich-ritterlichen Galanterie des sechszehnten Jahrhunderts, verrathen bald durch ihren sentimental-überschwäncklichen, bald conceptistisch-manierierten Ton sich hinlänglich als höfische Kunstproducte, wenn auch ihre blühendere Diction voll von Gleichnissen, detaillierten Beschreibungen und mythologischen Anspielungen, ihr eleganterer Stil, ihr fliessenderer Versbau und selbst ihre genauer gehaltene Assonanz nicht schon hinlänglich ihr mehr kunstmässiges Princip bezeichneten, und sie wesentlich von jenen noch rein aus dem volksmässigen hervorgegangenen unterschieden[1]. Nicht mit diesen, sondern mit den morisken des *Romancero general*, den Romanzen im Stile der Jugendperiode Góngora's und Lope de Vega's, gehören sie in eine Classe. Doch hat jede dieser Romanzengattungen

---

un Romancero, que se imprimió en Sevilla el año de 1573 *de que ya cité otro romance* (nämlich *Fol.* 15 eine Romanze von Doña Blanca, der unglücklichen Gemahlin Peter's des Grausamen, worin sie des Ehebruchs mit dem „*Maestre*" beschuldigt wird; s. *Primavera*, No. 67 und 67a.; — aber auf keinen der bis jetzt bekannt gewordenen *Romanceros* passt die obige Angabe des Druckortes und Druckjahres; also ein, so viel ich wenigstens weiss, nun unbekannt gewordener *Romancero!*). — Die so berühmt gewordene Romanze auf Alhama's Verlust: „*Paseabase el rey moro*", s. *Primavera*, No. 85 und 85a.; — „*Moro Alcaide, moro alcaide*," ebenda, No. 84 und 84a.; — endlich die nicht minder berühmte Romanze auf den Tod Alonso de Aguilar's uud Sayavedra's: „*Rio verde, rio verde*", wovon Hita zwei Versionen giebt; s. *Primavera*, No. 96, 96a. und 96b.

[1] Wer unterscheidet nicht auf den ersten Blick von jenen in der vorhergehenden Anmerkung angeführten die Romanzen von Zaida und Zaide, auch wenn Hita nicht dazu bemerkt hätte: „*que compuso un poeta;*" die von Sarracino und Galiana, die von Gazul, die solche Anachronismen enthalten, dass Hita zu den künstlichsten Auslegungen sich gezwungen sieht, um sie nur einigermassen plausibel zu machen (s. S. 423 ff.; ja von der so berühmten Romanze: „*Sale la estrella de Venus,*" sieht er sich genöthigt zu gestehen: *el que le compuso no entendió la historia*, und von der: „*Adornado de preseas*" sagt er selbst S. 430: „*Este romance dicho, y su principio va fuera del blanco de la historia, y ahora, salvo paz de su autor, va enmendado, declarando fielmente la historia; etc.*).

des ersten Theiles so bedeutende, wenn auch verschiedenartige poetische Verdienste, dass dadurch die im zweiten Theile enthaltenen Romanzen ganz verdunkelt wurden, und diesem Umstande hauptsächlich hat der zweite Theil die sonst unverdiente Ungunst des Publicums und selbst die Vernachlässigung der Gelehrten zu danken. Die Romanzen des zweiten Theiles sind nämlich fast alle von Hita selbst verfasst[1], der wohl recht vielen poetischen Sinn, aber nur geringes Dichtertalent hatte, und doch glaubte, auch diesem Theile Romanzen beigeben zu müssen, um, wie er ganz naiv sagt, „die Einheit des Stiles mit dem ersten nicht zu vernichten“ (*por no quebrar el estilo de la parte primera*); denn seiner Absicht nach sollten beide Theile als Ein Ganzes betrachtet werden. Diese Romanzen sind in der That nur eine versificierte Wiederholung der prosaischen Erzählung, ganz im Stil der Reim-Chroniken, und nicht besser, aber auch nicht schlechter, als die Relationen der Art über gleichzeitige Begebenheiten in Romanzenform von Sepúlveda, Alonso de Fuentes, Timoneda u. A. — Kurz, das im zweiten Theil vorherrschende historische Element hat die geringen poetischen Kräfte des nun auf sich selbst beschränkten Verfassers paralysiert.

Kurz vor, und gleichzeitig mit dem Erscheinen dieses Werkes von Hita in dem letzten Jahrzehend des 16. Jahrhunderts kam das Romanzen-Machen recht eigentlich in die Mode; nicht mehr bloss die Gelehrten schrieben Romanzen nach den Chroniken, aber im Stile der alten volksmässigen, um diese, ihrer Ansicht nach schädlichen fabelhaften durch beglaubigte historische zu verdrängen, die Kunstdichter begnügten sich nicht mehr, die alten Volksromanzen zu Themen ihrer Glossen oder Parodien zu nehmen, oder sentimental-galante Minnelieder im Stil der höfischen Kunstlyrik der Trovadores, aber in der Form der Roman-

---

[1] So sind die Romanzen dieses Theils durch die Schlussverse, die auf die Fortsetzung hinweisen, mit der prosaischen Erzählung verbunden. Er selbst bezeichnet als fremdes Eigenthum nur die Romanzen: „*Despues de aquella vitoria*“ (*p.* 209: „*un romance que hizo un servidor de S. E.*“ nämlich des Marques de los Velez; wenn er nicht etwa doch sich darunter meint?); und: „*Mastredajes marineros*“ (*p.* 469: „*que sobre el levantamiento de Galera escribió un amigo nuestro*“. Diese Romanze könnte vielleicht traditionell sein? — s. Primavera, No. 97). — Vgl. Duran's treffende Bemerkungen über die Romanzen des zweiten Theils, *l. c. II. p.* 163.

zen zu componieren, sondern sie begannen nun in die Wette neue Romanzen-Gattungen zu erfinden, sei es in Ton und Behandlung, indem sie bekannte sagenhafte oder historische kunstmässig umdichteten, die rhetorischen und lyrisch-sentimentalen Elemente in den Vordergrund stellend, oder das Descriptive und die Situation zur Hauptsache machend, und dabei das Technisch-Formelle raffinierend; sei es sogar in den Gegenständen selbst, novellenartige Stoffe erfindend und benützend, oder im Costüme und Charakter fingierter Objectivität ihre eigenen Erlebnisse und Herzensangelegenheiten darstellend und beschreibend (wie im Mauren-, Schäfer-, Gauner-Costüm); — kurz die Form der Romanzen war zum zweitenmale volksmässig im höheren Sinne oder national geworden, nur wurde sie jetzt im Geiste des Kunstprincips zu subjectiven Tendenzen und allen möglichen reellen oder fingierten Objecten verwendet, wozu sie eben ihre grosse Elasticität so geschickt gemacht hatte.

Und auch diese kunstmässigen Romanzen wurden zuerst in fliegenden Blättern oder kleinen, heft- und theilweise erscheinenden Sammlungen bekannt gemacht; — wie denn in der That einer so volksthümlichen Form auch nur eine so volksmässige Art der Publication zukam, — zugleich das sicherste Mittel der schnellsten und weitesten Verbreitung[1].

In der in der *Primavera* (*I, p. LXXXVII—XC*) angeführten Sammlung von fliegenden Blättern mit derartigen Romanzen auf der Ambrosiana zu Mailand haben wir nun dieses für die Geschichte der Romanzen-Sammlungen und insbesondere des bekannten *Romancero general* so interessante Factum auch documentiert gefunden. Die Romanzen erschienen zwischen 1589 und 1594 zu Valencia bei den Buchhändlern Juan Navarro (der schon die *Rosas* von Timoneda verlegt hatte), Alvaro Franco, Gabriel Rivas, Miguel Borras, Francisco Navarro und Juan Bautista Timoneda, in Heften (*Cuadernos*) oder Blättern (*Pliegos*),

---

[1] Allerdings giebt es von diesen Romanzen auch handschriftliche Aufzeichnungen und Sammlungen. Davon führen Ochoa (*Catálogo etc. p.* 530—531) und Duran (*II. p.* 695) einige an; letzterer unter andern: „*Romances nuevos. Cid. con fecha de* 1592, *en-4., cuya primera mitad es una coleccion de rom. mss. que precedió á las primeras impresiones publicadas con el título de Flores, y que despues fueron partes del Romancero general.*“

nicht die Anzahl von neun Romanzen in Einem Heft oder Blatt übersteigend, und sind durchaus schon kunstmässige [1], die meisten finden sich in den *Flores* und im *Romancero general* wieder aufgenommen, ein paar sind von bekannten Kunstdichtern (wie von Salinas: *Que olas de congoja;* — Miguel Sanchez: *Oyd, señor don Gayferos;* — Góngora: *Servia en Oran el Rey);* einige sind schon moriske oder gar schon den italienischen Epopöen stofflich entlehnte; endlich ist darunter schon eine verhältnissmässig grosse Anzahl von satyrischen, jocosen und burlesken Romanzen, so dass diese Hefte oder Blätter ganz eigentlich als die Vorläufer der *Flores* und des *Romancero general* angesehen werden können, und jedesfalls, wie es ihre Titel anpreisen, als das beste Mittel zur Verbreitung der neu erfundenen, in Mode zu bringenden Romanzengattungen: der „*mas modernos que hasta hoy se han cantado.*"

Zunächst also aus diesen Heften und Blättern bildeten sich die etwas grösseren Sammlungen derartiger Romanzen, die ebenfalls theilweise nach und nach zuerst zu Valencia erschienen unter dem Titel:

12) *a. Flor de varios romances nuevos y canciones ... recopilados por Andres de Villalta, natural de Valencia.* Die erste Ausgabe dieses ersten Theiles muss bald nach 1588 erschienen sein, da die später von demselben Villata und Felipe Mey zusammen herausgegebenen ersten drei Theile (1591) die Licencia von 1588 haben (auch Duran führt sie an und setzt sie vor 1589, ohne sie jedoch selbst gesehen zu haben).

Flor de var. rom..... agora nueuamente recopilados por el Bachiller Pedro de Moncayo, natural de Berja [2]. *Huesca, Juan Perez de Valdivieso.* 1589, in 12. 134 Bll. (bei Brunet ist

---

[1] Hr. Prof. Joseph Müller, dem ich die Notiz und Beschreibung von dieser bis dahin unbekannt gebliebenen Sammlung verdanke, hat auf meine Bitte mir auch ein paar historische (wie die: *Rey y señor don Alfonso; Toledo ciudad famosa;* — *Quien vió al Conde Pero Anzules)* ganz mitgetheilt: aber auch diese sind schon durchaus kunstmässige im Stile des *Romancero general.*

[2] Die span. Uebersetzer Ticknor's (*Tomo IV. p.* 405 der Madrider Ausgabe) bemerken dazu: „*el cronista Pedro de Moncayo, natural, á lo que creemos, de Borja de Aragon, y no de Berja, como comunmente se lee escrito.*"

eine Ausg. des ersten Theiles von Perpiñan, 1591, in 12. angegeben?).

b. *Flor de var. rom.... 1ª. y 2ª. parte, ahora nueuamente recopilados y puestos en orden por Andres de Villalta, natural de Valencia. Añadióse ahora nueuamente la 3ª. parte por Felipe Mey. Valencia, Miguel de Prados.* 1591, in 12. 225 Bll. Die Licencia ist, wie gesagt, vom J. 1588 (Duran).

Flor de var. rom. 1ª. 2ª. y 3ª. parte. Madrid, Gomez de Aragon. 1593, in 12. — Der 1. und 2. Theil 128 Bll.; der 3. mit neuer Foliierung 129 Bll. (im Britt. Museum).

**Flor de var. rom. 1ª. 2ª. y 3ª. parte. Agora nueuamente recopilados, puestos por su orden: y añadidos muchos romances que se han cantado despues de la primera impresion. Y corregidos por el Bachiller Pedro Moncayo, natural de Borja* (*sic*). *Madrid, por la viuda de P. Madrigal.* 1595. *A costa de Miguel Martinez.* Die Licencia, von Madrid, 5. November 1594, ist an Gaspar de Buendia, *librero* ausgestellt. in 12. 4 Bll. Tabla, und 240 Bll. (im Besitze der k. k. Hofbibl.)[1].

Flor de var. rom. 1ª. 2ª. y 3ª. parte. Alcalá de Henares. 1595, in 12. (Brunet).

Flor de var. rom. 1ª. 2ª. y 3ª. parte. Madrid, viuda de P. Madrigal. 1597, in 12. (Brunet).

c. *Quarta y quinta parte de Flor de rom. recopilados por Sebastian Velez de Guevara, racionero de la colegial de Santander. Burgos, Alonso y Estévan Rodriguez.* 1592, in 12. (Duran).

Quarta y quinta parte de Flor de rom. recopilados por Sebastian Velez de Guevara. Burgos, Felipe de Junta y Juan B. Varesio. 1594, in 12. 191 Bll. (Ambrosiana zu Mailand)[2].

---

[1] Duran führt auch eine Ausgabe blos der ersten beiden Theile, besorgt durch Pedro de Moncayo, an, da aber dem Exemplare, das er gesehen, das Titelblatt fehlte, so hat er sie nur nach Gutdünken der Ausgabe des ersten Theils von Huesca, 1589 unmittelbar angereiht; ich halte sie aber für zu der obenangeführten gehörig, da, wie schon aus deren Titel erhellt, Moncayo die Valencianer Original-Ausgaben seinen „vermehrten und verbesserten" Nachdrücken zu Grunde legte; von dem 2. Theile aber keine frühere Valencianer Ausgabe bekannt ist als die von 1591. — Auch die span. Uebersetzer Ticknor's sind dieser Meinung (*Tomo IV. p.* 405).

[2] Bei Nic. Antonio (*Bibl. hisp. nova, s. v. Sebastianus Velez*) wird

d. Quarta, quinta y sexta parte de Flor de rom. nuevos, nunca hasta agora impressos, llamado, Ramillete de Flores: Por Pedro Flores Librero: Y á su costa impresso. Y demas desto, va al cabo la tercera parte de el Araucana, en nueve Romances, excepto la entrada de este Reyno de Portugal, que por ser tan notoria á todos no se pone. Con licencia y Privilegio. En Lisboa, Por Antonio Alvarez Impressor. Año de 1593. *Vendese en casa de el mismo Flores, al Pelorinho Velho.* 444 Bll. in 12. (von Dozy, *I, p.* 607—608 als auf der Leydner Bibliothek befindlich angeführt). Es ist dieser wohl derselbe Pedro Flores, der die Ausgaben des *Romancero general* besorgt hat.

e. Sexta parte de Flor de rom. nuevos, recopilados de muchos autores por Pedro Flores, librero. Imprimióse en Toledo, 1594, in 12. 190 Bll. (Ticknor)[1].

f. * *Séptima parte de Flor de rom. nuevos, recopilados de muchos autores por Francisco Enriquez. Madrid, viuda de Alonso Gomez.* 1595, in 12. (Im Besitz der k. k. Hofbibl.). 8 Bll. Tabla. 168 Bll.

Séptima parte de Flor de rom. nuevos, recopilados por Francisco Enriquez; emendado y corregido de muchos yerros que en la primera impression tenia. Toledo, Tomas de Guzman. 1595, in 12. (Bibl. Grenville).

g. Séptima y octava parte de Flor de var. rom. nuevos,

---

angeführt: „*Romancero,* 1a. 2a. *y* 3a. *parte . . . . recogido por Sebastian Velez de Guevara. s. l.* 1594. 8. Wohl dazu gehörig? —

[1] Ticknor, deutsche Uebers. Thl. II. S. 475, hält diese irrig für die erste Ausgabe; hat aber auch bemerkt, dass die Licencia zugleich für den 4. und 5. Theil lautet, und in der von ihm mitgetheilten Stelle aus der vorgesetzten Romanze zum Lobe des Flores wird sogar auf den Titel der vorhergehenden Ausgabe angespielt:

> *. . . de diversas flores*
> *Un ramillete ha juntado,*
> *Las quales con grande afan*
> *De estrañas partes buscaron.*

Worauf Flores erwiedert, es seien dies Romanzen: „*que andavan descarriados*“; er gebe sie aber vollständig, und nicht wie die Bänkelsänger (*ciegos*), welche, wenn sie die Hälfte gesungen, sprechen, sie seien ermüdet, und die andere Hälfte weglassen. Von einem Sammeln aus dem Munde des Volks kann aber, wie Ticknor glaubt, der überhaupt den Charakter der in den *Flores* gegebenen Romanzen verkannt hat, keine Rede sein.

recopilados de muchos autores. Alcalá de Henáres, Juan Iñiguez de Lequerica. 1597, in 12. Jeder Theil hat seine besondere Licencia, die des 7. vom 4. Mai 1596, und die des 8. vom 30. September 1597, worin diesem der Titel: *Flores del Parnaso, octava parte* gegeben wird. Sie haben aber nur Ein Titelblatt, jedoch jeder mit besonderer Foliierung; 168 und 132 Bll. (Ticknor).

Flores del Parnaso, octava parte, recopilada por Luis de Medina. Toledo, Pedro Rodriguez. 1596, in 12. (Bibl. Grenville).

h. Flor de var. rom. diferentes de todos los impressos, novena parte. Madrid, Juan Flamenco. 1597, in 12. Aprobacion vom 4. Septemb. 1597, Tasa vom 22. März 1596, Licencia ohne Datum. 144 Bll. (Ticknor und Leydner Bibl.)[1].

Diese nach und nach erschienenen neun Theile der Flor wurden dann — allerdings mit einigen Änderungen in der Anordnung, Weglassungen und Zusätzen, im Ganzen aber doch unverkennbar die Grundlage bildend — in einer grossen „allgemeinen" Sammlung vereint und wiederholt in dem so berühmt gewordenen:

13) *Romancero general, en que se contienen todos los romances que andan impressos en las nueve partes de romanceros: aora nueuamente impresso, añadido y enmendado.* Madrid. 1600, in 4. Die Licencia und Tasa sind vom 16. December 1599 (nach Ticknor's Angabe, der die span. Übers. nicht widersprechen, befindet sich ein Exemplar auf der Madrider Nationalbibliothek. Die letzteren sagen, ohne jedoch die Gründe näher zu bezeichnen [vgl. die vorhergehende Anmerkung]: *„hay fundamento para creer se imprimió en* 1599." — Duran macht weder davon, noch von der Existenz dieses Madrider Exemplars eine Erwähnung, wohl aber sagt er: er habe in seiner Jugend ein Exemplar von dieser Ausgabe in der Bibliothek des Grafen von Aguila zu Sevilla gesehen).

---

[1] Nach der erwähnten Abschrift der k. k. Hofbibliothek von dem handschriftlichen Kataloge der Escorial-Biblothek befand sich daselbst: *„Romancero hasta la parte nona. Tres tomos. Alcalá,* 1591." Ohne Angabe des Formates, noch anderer Kennzeichen, so dass man daraus nicht erkennen kann, ob diess eine Sammlung der neun Theile der Flor unter einem fingierten Titel und etwa mit dem Datum des ersten Theils, oder wirklich eine frühere Ausgabe des *Romancero general* sei?

**Romancero general en que se contienen todos los romances que andan impresos en las nueve partes de Romanceros. Aora nuevamente impreso, añadido y enmendado. Medina del Campo, por Juan Godinez de Millis. A costa de Pedro Ossete y Antonio Cuello, libreros de Valladolid.* 1602, in 4. — Die „Licencia" ist von Valladolid, 14. Juli 1601, und sagt von diesem Romanzenbuche, wohl mit Beziehung auf die vorausgehende Ausgabe: „*que otras vezes ha sido impreso.*" Unter den „*Erratas*" steht das Datum: Valladolid, 22. Dec. 1601, und die „*Tassa*" ist vom 14. Jänner 1602 datiert. Davon erschien die dritte, mit vier Abtheilungen (13 *partes*) vermehrte Ausgabe: *Ahora nuevamente añadido, y enmendado. Madrid, por Juan de la Cuesta. Véndese en casa de Francisco Lopez.* 1604, in 4. — Die „Licencia" ist von Madrid, 6. Febr. 1601, die „Erratas" von Alcalá, 25. August 1604, und die „Tassa" von Valladolid, 11. Sept. 1604 datiert[1].

Von dieser ist ein blosser Wiederabdruck die von Pedro Flores besorgte Ausgabe: Madrid, 1614, *por Juan de la Cuesta, a costa de Miguel Martinez*, in 4. Die k. k. Hofbibliothek besitzt die letzteren drei Ausgaben, von denen besonders die erste sehr selten ist (meine Citate beziehen sich auf die letzte).

Der Verleger der dritten Ausgabe, Francisco Lopez, sagt in dem sehr gut geschriebenen Vorwort: „*Al Lector*": „*En este volumen, o Lector, se contienen repartidos en treze partes, los romances que han sido oydos y aprovados generalmente en España. Y de aqui he cobrado animo para esponerlos a la mas rigorosa censura que es la de la leccion, pues agora escritos y desnudos del adorno de la musica por fuerça se han de valer por si solos, y de las fuerças de su virtud. Si fueres aficionado a la lengua Española, aqui la hallarás acrecentada sin asperezas: antes con apazibilidad de estilo, y tan mañosamente que no te ofenderá la novedad: porque como este genero de poesia (que casi corresponde a la Lyrica de los Griegos y Latinos) no lleva el cuydado de las imitaciones y adorno de los antiguos, tiene en ella el artificio y rigor rethorico poca parte y mucha el movimiento del ingenio elevado, el qual no excluye al arte, sino que la excede, pues lo que la naturaleza acierta sin ella es lo perfeto.*

[1] Darunter befindet sich noch die merkwürdige Angabe des ursprünglichen Preises dieses nun so kostbaren Buches: „*Tiene este libro ciento y veinte y cinco pliegos, que conforme a su tassa monta un ducado* (!).

A este genero de versos se reduzen los Romances que usan en España, assi los de ficciones amorosas, como los de sucessos verdaderos, etc.“ (Das Vorwort ist von Madrid, 30. September 1604 datiert).

Schon daraus, dass, wie wir gesehen, dieses „Allgemeine Romanzenbuch“ eigentlich nur aus einer Sammlung und einem Wiederabdruck mehrerer kleinerer *Romanceros* (der einzelnen Theile der „*Flor*“) entstanden ist, welche die eben damals gangbarsten und beliebtesten Romanzen enthielten, und die nach Massgabe des Bedarfs und Vorraths mit neuen Theilen vermehrt wurden[1], ergiebt sich sein Charakter und seine Einrichtung. Denn unter solchen Verhältnissen musste jener ein im höchsten Grade gemischter, diese eine ganz planlose werden, und die einzige Richtschnur war wohl der Geschmack der „*Aficionados*“ und die Gunst des Zufalls in der Erhaltung der Romanzen: „*que han sido oidos y aprovados generalmente.*“ So finden sich in jeder Abtheilung im buntesten Gemische neben wenigen mit traditioneller Grundlage sehr viele ganz modern-

[1] So ist der 13. Theil fast nur ein Wiederabdruck der *Segunda parte* des *Manojuelo de Romances de Gabriel Laso de la Vega*, welche zweite Abtheilung ein Jahr früher, 1603, zu Zaragoza, bei Juan de Bonilla, in-8. erschienen war. Die erste Abtheilung des Manojuelo war 1601 zu Barcelona, bei Sebastian de Cormellas, in-16. herausgekommen. Noch früher hatte Laso de la Vega eine Sammlung seiner Romanzen unter dem Titel: *Primera parte del romancero y tragedias de Gabriel Laso de la Vega, criado del Rey nuestro Señor, natural de Madrid. Alcalá de Henáres, Juan Gracian, que en gloria sea, a costa de Juan de Montoya.* 1587. in-8. herausgegeben, wovon viele im 12. Theile des *Romancero general* ebenfalls ohne Nennung des Namens des Verfassers wiederabgedruckt sind. — S. Bartolomé Gallardo's Aufsatz: „*Del asonante,*“ *etc.* in der *Antologia española*, No. 3, *Marzo de* 1848, *p.* 106, wonach die Angaben bei Duran (*l. c. s. v. Laso de la Vega*) und der span. Uebersetzer Ticknor's (in der Madrider Ausgabe, *Tomo III, p.* 535) zu ergänzen und berichtigen sind. Gallardo sagt ebenda (*p.* 100), er habe zum Drucke vorbereitet gehabt, aber die Manuscripte bei seiner Gefangennehmung in Sevilla am 13. Juni 1823 verloren: „*Un Romancero y un Cancionero con sendas Disertaciones sobre este género de composiciones en España: á las cuales servian de comprobantes* 10 *á* 12 *Cancioneros, y sobre* 30 *Romanceros impresos, con mas de* 4.000 *Romances manuscritos entre medianos, malos, peores y buenos!*“ — Der Verlust lässt sich ermessen, wenn man weiss, dass Gallardo einer der scharfsinnigsten Kritiker und eifrigsten Bibliomanen Spaniens war.

subjective, neben einigen historischen[1] eine Menge von Liebes- und Schäferromanzen, neben einer Unzahl von morisken schon einige satyrische gegen diese Moromanie. Dass aber die vorerwähnte (s. No. 11) Mode *á la morisca* gerade damals ihren Gipfelpunct erreicht hatte, beweist mit dieses Romanzenbuch, das reichste Magazin für diese Romanzengattung. Überhaupt giebt der *Rom. gen.*, bei all seinem Reichthum, für die eigentliche, volksmässige Romanzenpoesie sehr wenig Ausbeute; selbst die ihm eigenthümlichen sagenhaften und Ritterromanzen sind schon mehr eine Art von Variationen, wie sie die Kunstdichter über ältere volksmässige Themen oder über Episoden aus den Ritterromanen und den italienischen Rittergedichten machten, welche durch die affectierten Archaismen nur noch kenntlicher werden[2]; und dieser *Romancero* ist wohl dadurch am merkwürdigsten, dass er, verglichen mit den früheren Sammlungen, das anschaulichste Bild gewährt, wie seit der Mitte des sechszehnten bis zum Anfang des siebzehnten Jahrhunderts die Romanzenpoesie aus den Kreisen des Volkes, in denen sie sich erhalten, zwar immer mehr Eingang wieder in die höheren fand, zur Mode geworden und von den Kunstdichtern cultiviert, wohl an technischer Vollendung gewann, aber von ihrer alten Einfach-

---

[1] Unter den historischen Romanzen finden sich auch hier mehrere über ganz gleichzeitige Begebenheiten, wie z. B. *Décima Parte*, *Fol.* 365vo: „*Romance a la entrada del Rey don Felipe III. en la ciudad de Zaragoza, y Reyno de Aragon, el año de* 1599.“ Unter die wenigen dieser Sammlung eigenthümlichen Romanzen mit traditioneller Grundlage gehören wohl die von den *Comendadores de Córdova* (*Octava parte*, *Fol.* 263—270. sie sind von Juan Rufo und stehen in dessen: *Seiscientas apothegmas*. Toledo, 1596. in-8. am Ende.) und die von Galceran de Pinos (*Trezena parte*, *Fol.* 483). — Auch enthält sie eine „*Novela*“ (*Novena parte*, *Fol.* 344) in *Redondillas*, die Lafontaine's bekannte Erzählung: *Le cocu battu et content* zum Gegenstande hat.

[2] Ein Beispiel statt vieler. Bekannt ist die alte volksmässige Romanze des *Canc. de rom.* und der *Silva* von Don Gaiferos, die anfängt: *Asentado está Gaiferos;* in dieser wird nun erzählt, wie Gaiferos von den Mauren in Sansueña gefangen gehaltene Gemahlin Melisendra sehnsüchtig von ihrem Thurme aus auf die von Frankreich herführende Strasse hinausblickt, einen Ritter daherziehen sieht und ihm zuruft, ihrem saumseligen Gemahl zu sagen, er möge über seinen Spielen und Liebesintriguen mit Anderen nicht vergessen, sie zu befreien. Da zeigt es sich, dass dieser Ritter eben Gaiferos selbst ist. Das lyrische Element in dieser Situation, das rhetorische in Melisendra's Klagen haben nun die späteren Kunstdichter so angesprochen, dass sie diesen

heit, Natürlichkeit und Naivetät immer mehr sich entfernte[1]. Die ältesten Herausgeber suchten zwar unter dem damals noch mehr empfehlenden Titel von „*Cancioneros,*" d. i. Kunst-Liederbüchern, ihren Sammlungen von damals noch nicht Mode gewordenen Romanzen Eingang zu verschaffen; aber ihre Sammlungen enthielten noch fast lauter ächte Romanzen, nicht nur der Form, sondern auch dem Inhalte und Ton nach, die, wenn auch keine eigentlichen Volkslieder mehr, doch noch durchaus in volksmässiger Weise gedichtet waren, kurz in denen noch die Objectivität und das epische Element vorherrschten. Nun diente allerdings schon der Titel: „*Romancero general,*" zur Empfehlung, die Romanzen waren so in Gunst gekommen, dass, wie gesagt, Gelehrte und Kunstdichter, Chronisten und Höflinge in die Wette Romanzen machten, die Einen ihre Moralisationen und Relationen, die Anderen ihre Herzensangelegenheiten und Intriguen im nun einmal fashionablen „*estilo de romances*" schrieben; aber eben deshalb waren auch die Romanzen eine blosse Form, ein blosses Modekleid geworden; man hatte gefunden, dass der „*Paleto*" (d. i. der grobe, ungeschliffene Bauer), der Mann des Volkes, eine sehr altnationale, sehr bequeme Tracht beibehalten habe; man zog sie nun auch an, nannte sie auch noch nach ihrem Ursprung „*Paletot*;" aber es war kein ächter Bauernrock mehr, vom Schnitt war wohl einiges geblieben, aber die Form musste zierlicher sein, der Stoff feiner, mit Sammt und Seide geschmückt, und vor allen schlug unter dem Kleide ein

---

Theil der alten Romanze zum Thema ihrer Variationen genommen und in besonderen Romanzen bearbeitet haben, wie in folgenden des *Rom. gen.: Cautiva, ausente y celosa;* und: *El cuerpo preso en Sansueña.*

[1] Daher aber wäre es auch endlich Zeit, die *Flores* und den *Romancero general* nicht mehr als das „reichste Magazin der spanischen Volkspoesie" anzuführen. — Wie treffend charakterisiert dagegen Duran (*l. c. II. p.* 684) diese Sammlungen: „*En las dos últimas décadas del siglo XVI. ya nuestro romance era puramente artistico y apropiado á tratar toda clase de asuntos. . . . . Las referidas colecciones* (nämlich die *Flores* und der *Rom. gen.*) . . . *representan el romance tal cual fué en las dos citadas últimas decadas del siglo XVI., y por consiguiente al que de popular se hizo artistico y tal como se lo devolvieron al pueblo los grandes poetas que de él lo recibieron.*" Daher haben wir z. B. in die *Primavera* keine einzige Romanze aus diesen Sammlungen aufnehmen können.

ganz anderes Herz, von ganz anderen Freuden und Leiden, fast ausschliessend nur von seinen eigenen bewegt; so war es gekommen, dass den Inhalt des „allgemeinen Romanzenbuches" grossentheils Situationsgemälde, Gefühlsergiessungen, kurz Lieder mit überwiegender Subjectivität und vorherrschendem rhetorisch-lyrischen Element bilden, die nur mehr die äussere Form der Romanzen haben, und von jenen alten volksmässigen so wesentlich verschieden sind, wie vom schlichten Landmanne der Modeherr oder der Höfling, mag er nun auch ein Kleid nach dem Paletot-Schnitt und dazu noch den pastoralen „*Cayado*", oder den maurischen „*Alfange*" tragen. Weil aber eben diese Umgestaltung der Romanzenpoesie eine nothwendige Folge ihrer Verpflanzung in andere Kreise und ihrer kunstmässigen Cultur war, so konnten jene alten, schlichten, rein objectiv gehaltenen Romanzen keine „*generalmente aprovados*" mehr sein, und daraus allein erklärt sich hinlänglich die sonst auffallende Erscheinung, dass nicht auch der *Rom. gen.* Romanzen aus älteren Sammlungen wiederholt; dagegen finden sich in ihm, trotz seines Titels, rein lyrische, nicht einmal in der Romanzenform abgefasste Gedichte genug aufgenommen, wie *Canciones*, *Letras*, *Letrillas*, *Glosas*, *Bueltas*, *Chaconas*, *Lyras*. So enthält er nicht nur viele komische und satyrische[1] Romanzen, (darunter auch *Ensaladillas*, d. i. Quodlibets), sondern auch mehrere, welche das Romanzenmachen überhaupt, oder einer bestimmten Gattung parodieren, eine Selbstironie, die immer das sicherste Zeichen einer auf dem Culminations-

---

[1] Unter den satyrischen ist eine merkwürdige, gegen die bizarren Kleidermoden im J. 1593 gerichtete Romanze, *Sexta parte*, *Fol.* 198: „*Prematica nueva del año de* 93 *a los cuellos, y excessivos trages de España*," worin folgende Stellen beweisen, dass man auch in der Wirklichkeit sich *á la morisca* zu tragen angefangen:

Dejad ya los pespuntados,
Lechuguillones fruncidos.
Diferenciados en sedas,
Que es trage de los Moriscos.
— — — — — —
Quiten ya los chapiteles.
Compuestos con bucarillos:
Dejen que traigan las Turcas
Los tocados muy subidos.

punct angelangten Richtung, oder einer hohl gewordenen Form ist[1].

---

[1] So findet sich unter den satyrischen Romanzen eine gegen diese Tadler der damals Mode gewordenen neuen Romanzengattungen gerichtete (*onzena parte*, *Fol.* 387; sie fängt an: *Que se me da á mí que el mundo*), die den Inhalt des *Rom. gen.* so gut charakterisiert, das Entstehen mehrerer Gattungen, wie der morisken und Schäferromanzen, so bezeichnend angiebt, die Ansichten der Kunstdichter von der Romanzenpoesie so naiv ausspricht, und daher nicht nur für die Geschichte dieser Sammlung, sondern der Romanzenpoesie überhaupt so interessant ist, dass ich sie fast ganz hiehersetzen will, um so mehr, als keiner der modernen Herausgeber von Romanzen sie bisher berücksichtigt hat. — Die Absicht des Dichters ist nämlich, die Schäferromanzen, und besonders die unter „Belardo's" Namen gehenden, deren auch der *Rom. gen.* eine grosse Anzahl enthält, zu vertheidigen; denn wie er sich nicht um den Geschmack Anderer bekümmere, so wolle er auch den seinen unangefochten wissen, und nachdem er dieses Thema in den ersten zwölf Quartetten in Bezug auf die neuen Kleidermoden ausgeführt, geht er zu den Romanzenmoden über, indem er die Anfänge der beliebtesten Romanzen jeder Gattung parodierend anführt:

Que se me da que Belardo,
Caballero en una yegua,
Se vaya á casar alegre
Con su Filis al aldea.

Ni que se haga hortelano
En las huertas de Valencia,
Ni cortesano en la Corte,
Ni pastor allá en la aldea.

Que se me da á mí que Azarque
En Ocaña viva ó muera,
Desterrado de Toledo,
Por zelos que el rey le tenga.

Ni que dejando el armada
De su rey á Baza vuelva
Á buscar su Felisalva,
El sobrino de Zulema.

Que se me da á mí que Audalla
Vaya la vuelta de Thebas,
Ni que con tres mil ginetes
Reduan corra la tierra.

Que se me da á mí que pida
Para su Zambra licencia,
Ni que Bravonel aloje
Su compañía en Tudela.

*14) *Segunda Parte del Romancero general, y Flor de diuersa Poesia. Recopilados por Miguel de Madrigal. En*

Que se me da que el Zegri
Diez años en una cueva
Se sustente como bruto
De frutas verdes, y secas.

No se me da que el forzado
De Dragud en las galeras
Esté de noche, y de dia
Amarrado á una cadena.

Que se me da que de espacio
El Cordobes se entretenga,
Cantando con su bandurria,
Ni que llore Melisendra.

Ni que rabiando de zelos,
Antes que el cielo amanezca,
Deje Maniloro á Ronda
Lleno de cifras, y letras.

Ni que esté un cautivo ausente
Donde se acaba la tierra,
Y el mar de España principia,
Llorando lágrimas tiernas,

No se me da finalmente
Que en Granada hagan mil fiestas
Los moros, y que mañana
Higos y buñuelos vendan.

Que salgan á jugar cañas,
Vestidos de mil maneras,
Ni que traigan alquiladas
En sus Zambras las libreas.

Ni que cuando el sol se ponga
Salga de Venus la estrella.
Y que el potro rucio ande
Echando brincos, y piernas.

Que se me da á mí, que Tajo
Corra por do suele apriesa.
Ni que se meta en dibujos
El uno y otro poeta.

Que zapateros, y sastres
Todos quieren tener vena,
Ni que un asno tire coces,
Si con ninguna me acierta

Valladolid, por Luis Sanchez. Vendese en casa de Antonio Garcia. 1605, in 4. Die Licencia ist vom 20. October 1604. — In dem

Solo no puedo sufrir,
Que una maliciosa lengua
Ose murmurar, sabiendo,
Que hay gustos de mil maneras.

Que tengo por ignorante,
Y que está cerca de bestia
Quien en materia de gustos
Solo su opinion aprueba.

Porque cada cual escribe
Lo que le dicta, y enseña
En su idea el pensamiento
Con fantásticas quimeras.

Pues saben que las ficciones
Son de causa que nos fuerzan
Á disfraces los sujetos,
No por falta de materia,

Sino porque en un sujeto
Hay mil cosas encubiertas
Que nos impiden las causas,
Y no es justo que se sepan.

No porque le falte al Cid,
Ni á don Pelayo, Fruela,
Á Bernardo, ni á otros muchos,
Quien bien decir dellos sepa.

Y ansi como sus hazañas
Son historias verdaderas.
Tienen muchos escritores
Que en España las celebran.

Y porque para escribir
Romances, coplas, y letras
De tan sabidas historias
Es menester menos ciencia.

Pues un ficto pensamiento
Arguye mas elocuencia,
Mayor ingenio descubre,
Mas saber, y mas prudencia.

Y sin mirar al objeto
Se advierte de un buen poeta
El estilo, el pensamiento,
El concepto, y la sentencia.

vom 12. Nov. 1604 datierten Privilegium heisst es: „*Por quanto por parte de vos Miguel de Madrigal estudiante, nos ha sido fecha relacion, que vos auiades compuesto y recopilado vn libro intitulado, Segunda parte del Romancero general, y Flor de diuersa Poesia, en el qual auiades puesto mucho estudio y trabajo,*“ etc. — Darauf folgt das Dedicationsschreiben ohne Datum: *A Doña Catalina Gonçalez, muger del Licenciado Gil Remirez de Arellano, del Consejo supremo de su Magestad.*“ — IV und 224 Bl.[1].

Die Überschrift von *Fol. I* lautet: „*Segunda parte del Romancero general. En la qual se contiene mucha variedad de Romances, y otras Rimas, que nunca hasta aora han sido impressas.*“ Und so ist es auch: diese Sammlung enthält in der That sehr „verschiedenartige Romanzen,“ nicht nur unter sich bunt ge-

---

Y pues queda mi argumento
Probado en esta materia,
No es bien que de los que escriben
Nadie á murmurar se atreva.

Y en especial de Belardo,
Pues saben que es cosa cierta,
Que son celebres sus obras,
Y que el mundo las celebra.

An dem letzteren Ausspruch wird auch in der That Niemand zweifeln, der weiss, dass unter dem Namen „Belardo“ Lope de Vega viele, auch im „*Romancero gen.*“ befindliche Schäferromanzen geschrieben hat! — Denn gewiss sind viele von den im „*Rom. gen.*“ enthaltenen Romanzen von Lope de Vega, Cervantes, Góngora (wahrscheinlich hier unter dem „*Cordobes*“ gemeint) und anderen berühmten Kunstdichtern jener Zeit, die aus persönlichen Rücksichten oder aus Mode sich unter jenen „*Disfraces*“ verbargen, und deren Romanzen als Kunstproducte ihnen gewiss keine Schande machten; nur aber von jenen alten volksmässigen in Entstehung und Absicht, dem Inhalt, Geist und Ton nach natürlich schon himmelweit verschieden waren.

[1] Nic. Antonio (*s. v. Petrus de Flores*) und Viele, die ihm nachschrieben, haben fälschlich angegeben, dass auch diese „*Segunda parte*“ im J. 1614 von Pedro Flores wieder herausgegeben worden sei; es existiert aber davon nur die Eine Ausgabe, was ihre Seltenheit noch mehr erhöht. — Einige haben — aber mit Unrecht — diese Sammlung Madrigal's für den zu *Espinosa's Flores de ilustres poetas* gehörigen zweiten Theil gehalten, welches Werk im selben Jahr und bei demselben Verleger erschien; denn schon der Titel, und noch mehr der Inhalt bezeichnen sie als eine Fortsetzung des *Rom. gen.* und der *Flores*, mit deren Inhalt der ihrige in Geist, Ton und Form ebenso analog ist, als er sich von Espinosa's ausgewählten „Blüthen“ der reinen Kunstlyrik von genannten und „berühmten Dichtern“ unterscheidet.

mengt, sondern auch mit rein lyrischen Gedichten „anderer“ Form (wie *Letras*, *Endechas*, *Juguetes*, *Ensaladas etc.*), welche „noch nie gedruckt waren,“ denn es sind lauter neugemachte, sei es von dem „Studenten“ Miguel de Madrigal selbst, sei es von seinen Freunden und Zeitgenossen, und von ihm nur gesammelt (wie es in dem ihm verliehenen Privilegium heisst: *„que vos aviades compuesto y recopilado“)*. Auch in Bezug auf den Charakter der Romanzen nennt sich diese Sammlung mit Recht den „zweiten Theil“ jenes erstbesprochenen „allgemeinen Romanzenbuches;“ auch die hierin enthaltenen Romanzen tragen alle mehr oder minder schon kunstmässiges Gepräge, mit allen Vorzügen in der Technik, allen Nachtheilen der subjectiven Auffassung; nur darin unterscheidet sich diese Sammlung von jener, dass sie verhältnissmässig weniger moriske und mehr historische und Ritteromanzen enthält, d. h. solche, die einen historischen, traditionellen oder chevaleresken Stoff, den Chroniken, alten Volksromanzen oder Ritterromanen und Rittergedichten entnommen, als Thema in lyrisch-rhetorischen Variationen verarbeiten. So finden sich allerdings hier viele Romanzen, die dem Stoffe nach den Sagenkreisen vom König Roderich, Bernardo del Carpio, von den sieben Infanten von Lara, dem Cid u. s. w. sich anreihen; aber sie nehmen daraus nur ein vereinzeltes Factum, eine Situation, um sie in Beschreibungen des äusseren Apparates oder in Schilderungen der Gefühls- und Gemüthszustände weiter auszumalen; vorzüglich aber um mit allem declamatorischen Pathos die Reden der handelnden Personen anzufügen[1]. Doch sind auch unter den historischen Romanzen dieser Sammlung mehrere, die gleichzeitige Begebenheiten zum Gegenstande haben, wie z. B. vier Romanzen auf die Vermählung Philipp's III. mit Margarethe von Österreich im J. 1598 (Fol. 28, 29, 52, 66); eine Romanze auf den Seesieg der Spanier über die Franzosen bei der Insel San Miguel im J. 1582 (Fol. 70; — vgl. *Mariana*, *Hist.*

[1] Sehr häufig fangen derlei Romanzen gleich mit einer Rede an, und am Schlusse wird erst die redende Person genannt; — diess aber ist allein hinlänglich, um solche Romanzen als moderne und mehr kunstmässige zu charakterisieren; denn hier ist nicht mehr das Ereigniss oder die That Hauptsache, sondern die Situation oder das Gefühl, mithin die Auffassung schon vom Standpuncte der Subjectivität, wenn auch noch fremder, aus gemacht.

gen. de Esp. publ. y cont. por Don José Sabau y Blanco. Madrid, 1820, 4. *Tomo XVI. p.* 100). — Die Romanzen enden aber schon in der ersten Hälfte des Bandes; denn, von Fol. 117 bis 120 giebt er „*Enigmas diferentes*" (Gedichte zu Emblemen) in *Redondillas* (auf Fol. 120 steht auch: „*Fin de los Romances y Enigmas*"), und von Fol. 121 bis zu Ende enthält er bloss lyrische, beschreibende oder satyrische Gedichte in verschiedenen anderen Formen: wie *Octavas, Sonetos, Canciones, Tercetos, Liras, Elegias, Cartas* (unter letzteren, Fol. 207, eine satyrische von Lope de Vega mit der Antwort Liñan's, Fol. 210).

15) *Juan de Ribera, Nueve romances. s. l.* 1605. in 4. (Gehört wohl eigentlich in die Classe der fliegenden Blätter). So angeführt von Böhl de Faber in seiner „*Floresta de rimas antiguas castellanas*; doch scheint Ribera nicht der Verfasser, wenigstens nicht aller dieser Romanzen zu sein; denn von den beiden von Böhl de Faber daraus mitgetheilten Romanzen (*Tomo I.* No. 124 und 142) kommt die letztere als Glossenthema schon in jenem oben erwähnten Auszug aus dem *Cancionero general* von 1552 vor, mit dem Zusatz: „*Glosa hecha .... á cierta parte de un romance viejo*" [1].

*16) *Romances de Germania de varios autores, con su vocabulario al cabo por orden del a. b. c. para declaracion de los terminos de la lengua, compuesto por Juan Hidalgo. Barcelona, Sebastian Cormellas.* 1609, in 12. — Wiederholt aufgelegt zu *Zaragoza, Juan de Larumbe.* 1624, 1644, 1654, in 12. — Zuletzt mit folgenden Zusätzen, die der Titel angiebt: *El discurso de la expulsion de los gitanos que escribió Don Sancho de Moncada, y los Romances de la Germania que escribió Don Francisco de Quevedo. Madrid, por Ant. de Sancha.* 1779, in 8. (Diese neue Ausgabe nur besitzt die k. k. Hofbibliothek).

Der Herausgeber sagt in der Vorrede „*al curioso Lector*," dass er diese Zigeunerromanzen (*esos Germanicos romances*) theils zum Zeitvertreib, theils zum Nutzen der Justizbeamten gesam-

---

[1] Hingegen ist kein Zweifel, dass folgendes Werk: „*Primera parte de Romances nuevos nunca salidos á luz, compuestos por Hieronimo Francisco de Castaña, natural de Zaragoza.*" Zaragoza, 1604, nur vom Verf. selbst componierte Romanzen enthält (s. Huber's Ausg. d. „*Crónica del Cid*," *p. LXXIX.*).

melt und verfasst habe, um sie mit den Sitten und der Sprache der Gauner bekannt zu machen. Unter diesen Romanzen befindet sich eine, die, freilich mit bedeutenden Abweichungen, schon in der „*Rosa de amores*" von Timoneda vorkommt (*De Toledo sale el Jaque*); in dieser und mehreren der hier vorkommenden Gaunerromanzen, wie überhaupt in vielen komischen, ist der Anfangsvers einer alten Volksromanze parodiert. Sechs Romanzen sind aber von Juan Hidalgo selbst verfasst, wie er ausdrücklich angiebt: „*Estos seis Romances son de un autor, y él recopiló el Vocabulario de la Germanía.*" — Diess ist wohl die älteste Sammlung von den nachher so beliebt gewordenen und von namhaften Dichtern nachgeahmten (wie die, dieser letzten Ausgabe zugegebenen von Quevedo beweisen) Zigeuner- und Gaunerromanzen, die so anwuchsen, dass sie eine eigene Gattung (*el género picaresco*) bilden. Dass übrigens diese sogenannten Zigeunerromanzen der ursprünglichen Form und Sprache nach so wenig von den Zigeunern herstammen, als die morisken von den Mauren und die Schäferromanzen von den Hirten, hat noch neuerlichst Borrow in seinem interessanten Werke über „die Zigeuner in Spanien"[1] nachgewiesen. Es ist nur eben eine andere Gattung von poetischer Maskerade oder Liebhaberei (*aficion*), wie sie eben die Mode mit sich brachte, und wohl zu unterscheiden von den später zu erwähnenden Räuber- und Spitzbubenromanzen über wirkliche Vorfälle.

*17) *Primera parte del Jardin de amadores. En el qual se contienen los mejores, y mas modernos Romances, y Letrillas que hasta oy se han sacado. Recopilados por Juan de la Puente. Zaragoza, Juan de Larumbe.* 1611, in 12. oblong. 96 Bll. — Neue Ausgabe (im Besitz der k. k. Hofbibl.), mit dem Zusatz auf dem Titel: „*Y añadidos en esta ultima impression muchos romances nuevos nunca impressos. En Çaragoça, en el Hospital Real y General de nuestra Señora de Gratia.*" Am Ende nach Wiederholung des Druckortes: *Año MDCXLIV* (1644) in 12. obl. — 94 Bl. und 2 Bl. „Tabla." (Es scheint nicht mehr als dieser

[1] *The Zincali; or, an Account of the Gypsies of Spain. With an original Collection of their Songs and Poetry, and a copious Dictionary of their language. London*, 1841. 2 *Vols.* 8. — Ueber Hidalgo's Sammlung insbesondere s. *Vol. II. p.* 143—146.

„erste Theil" erschienen zu sein; wenigstens findet sich nirgends eine Notiz von einer Fortsetzung)[1].

Auch diese Sammlung sucht sich schon auf dem Titel dadurch zu empfehlen, dass sie die „modernsten, neuesten, nie gedruckten" Romanzen enthalte; sie stellt auch in der That mehrere ihr eigenthümliche Romanzen über fast gleichzeitige Begebenheiten voran (wie „*Testamento del Rey*" [*Felipe II*]; — von *Fernan Cortés;* Apostrophe eines *Madrileño* an seine Vaterstadt, als im J. 1601 die Residenz nach Valladolid verlegt wurde; „*Romance á la muerte del Rey don Felipe el segundo*"); doch kommt bei weitem der grösste Theil ihrer Romanzen schon im „*Romancero general*" vor, mit dem sie daher auch im Ganzen denselben Charakter theilt. Nur enthält sie verhältnissmässig mehr Romanzen über historisch-traditionelle Themen (darunter auch einige ihr eigenthümliche, wie Fol. 16 die von den *Comendadores de Cordoba;* Fol. 31: „*En Tunez estaba Enrique;*" — Fol. 36 vom Cid auf dem Todtenbette: „*Banderas antiguas tristes;*" — Fol. 41—47 mehrere vom König Roderich), als moriske (von diesen jedoch eine ziemliche Anzahl), und ein paar ihr eigenthümliche satyrische, Schäfer- und Liebesromanzen, in welch letzteren Gattungen der culteranistische Stil schon vorherrscht. Als besondere Merkwürdigkeiten dieser Sammlung will ich noch anführen, dass sie, Fol. 20, die schon in der „*Silva*" und in den „*Rosas*" des Timoneda befindliche mythologische Romanze: „*En el tiempo que Mercurio,*" wiederholt, und, Fol. 90, auch eine „*Novela*" in „*Redondillas*" giebt, welche das „*Fabliau du meunier d'Arleux*" zum Gegenstande hat.

18) *Historia del muy valeroso Caballero el Cid Ruy Diaz de Vivar en romances en lenguage antiguo, recopilados por Juan de Escobar. Alcala, Juan Gracian.* 1612, in 12. Wiederholt in vielen Auflagen[2]; die letzte: Barcelona, 1757, in 8.

---

[1] Velazquez (deutsche Uebers. S. 444) und Duran erwähnen eines „*Jardin de Amadores*", von Lorenzo de Ayala. Valencia, 1588. in-16. Duran bemerkt dazu, diese Sammlung, die vielleicht eine ältere Auflage der des Juan de la Puente sei, enthalte erotische Kunstpoesien und darunter auch einige Romanzen.

[2] Den von Duran (*l. c. s. v. Escobar*) angeführten 15 Ausg. ist noch beizufügen: *Pamplona, 1706. in-12. (im Besitz der k. k. Hofbibl.). Und von den in neuester Zeit erschienenen: *El Cid. Romances históricos. Ed. aumen-*

erschien in zwei Bänden und enthält 102 Romanzen. — Darnach wurden neuere Abdrücke veranstaltet von D. Vicente Gonzalez del Reguero u. d. T.: **Romancero e Historia del ... Cid; en lenguage antiguo, recopilado por Juan de Escobar, nueva edicion reformada sobre las antiguas, añadida é ilustrada con varias notas y composiciones del mismo tiempo y asunto para su mas fácil inteligencia, y adornada con un epítome de la historia verdadera del Cid.* Madrid, 1818, in 16. — Enthält nur 78 Romanzen; denn der Herausgeber hatte den lächerlichen Einfall, alle Romanzen wegzulassen, welche mit der, seiner Meinung nach „wahrhaften Geschichte" nicht übereinstimmten. Diese Auswahl des Reguero, mit einem Supplement der von ihm weggelassenen 24 Romanzen und der spanischen Übersetzung von Johann von Müller's Leben des Cid gab Dr. Julius zu Frankfurt, 1828, in 12., heraus; und einen Wiederabdruck von Escobar's Sammlung mit Benutzung von Depping's und Duran's allgemeinen Romanzensammlungen veranstaltete Professor A. von Keller in zwei Bänden, Stuttgart, 1840, in 8. — Escobar nahm ohne alle kritische Auswahl die in den früheren Sammlungen von Romanzen vorgefundenen vom Cid auf, und vermehrte sie durch eine bedeutende Anzahl (45) nachgelesener. So stehen hier in bunter Mischung — wenn auch in Beziehung auf die Ereignisse in einer Art chronologischer Ordnung — neben einigen alten volksmässigen [1], viele (24) aus dem *Romancero general* und fast eben so viele (23) von Sepúlveda, und unter den dieser Sammlung eigenthümlichen sind auch die meisten moderne, halb kunstmässige Producte. Doch ist dieser „*Romancero del Cid*" jedesfalls eine merkwürdige Erscheinung; denn seine vielen Auflagen beweisen, dass die Spanier, trotz aller kunstmässigen Aus- und Verbildung und dem Einflusse der fremden Literaturen, nie aufgehört haben, sich für ihren wahren Nationalhelden und die ihn im Volkston besingenden Lieder zu interessieren. Dafür zeugt auch folgende Samm-

tada y adicionada con las notas de Depping. Palma, 1844. in-16. — *El Cid. Coleccion de los mas célebres rom. antiguos esp. rica ed. adornada con hermosas láminas y viñetas. Madrid.* 1850. in-4.

[1] Es finden sich einige davon schon im „*Cancionero de rom.*" der „*Silva*" und in den „*Rosas*" des Timoneda, das sicherste Kriterium ihrer Alterthümlichkeit und Volksmässigkeit; hingegen fehlen einige Cid-Romanzen dieser Sammlungen in der Escobar's.

lung von Cid-Romanzen, die mit der Escobar's in Competenz trat, und die ich deshalb gleich hier, ausser der chronologischen Ordnung anführen will, da ich sie ohnehin nur dem Titel nach kenne: „*Tesoro escondido de todos los mas famosos romances asi antiguos como modernos del Cid, recopilados nuevamente por Fr. Metge; con romances de los siete Infantes de Lara.*" *Barcelona, por Seb. de Cormellas.* 1626, in 12. oblong.

19) *Romancero historiado: trata de los hazañosos hechos de los cristianísimos reyes de Portugal. Por el alferez Franc. de Segura. Lisboa*, 1610, in 8. — und in neuerer, wahrscheinlich vermehrter Ausgabe:

Romancero historiado sobre la fundacion del reino de Portugal: por Francisco de Segura. Lisboa, 1614, in 12. — Kenne ich ebenfalls nur aus Anführungen[1].

*20) *Primavera y Flor de los mejores romances que han salido aora nueuamente en esta Corte, recogidos de varios Poetas, y añadidos otros en esta ultima impression. Por el Licenciado Pedro Arias Perez. Madrid, por la viuda de Alonso Martin. A costa de Domingo Gonçalez*: 1626, in 8., VIII. und 140 Bll. — Fol. 190v⁰ steht: „*Fin*", und Fol. 121: „*Mas romances añadidos.*" — Die ursprüngliche Censur-Erlaubniss ist datiert von Madrid, 16. September 1621 und von dem berühmten Dichter Juan de Jáuregui unterzeichnet[2]. Diese Ausgabe ist dem dramatischen

[1] Eben so kenne ich die „*Villancicos y Romances à la Navidad del niño Jesus, Nuestra Señora, y varios sanctos. Compuestos por Manuel de Pino. Lisboa*, 1615. 8., nur aus Salvá's Katalog (Paris, 1843); zweifle aber nicht, dass diese Romanzen, wenn auch im Volkston componierte, doch nur von Einem Kunstdichter componierte (*compuestos*) sind, und daher strenge genommen nicht in unsere Reihe gehören.

[2] Die beiden ersten Ausgaben erschienen auch zu Madrid, Alonso Martin 1621, und Viuda de A. Martin 1622, beide in 8. und sollen nach Depping's Angabe 160 Romanzen enthalten. Auf einem offenbaren Irrthum aber beruht, was er von dem „hohen Alter" dieser Sammlung sagt (*p. LII*): „*Una de las colecciones mas antiguas* (!) *y de alguna importancia es sin duda* (!) *la publicada en el siglo XV* (!!) *con el titulo de: „Primavera y flor de los mejores romances", la cual ha venido á ser tan rara, que se encuentran de ella poquisimos ejemplares, á pesar de haber sido reimpresa varias veces en los siglos siguientes con adiciones considerables.*" Spätere Ausgaben dieses ersten Theiles erschienen nach Duran's Angabe (s. v. Arias): Madrid, Juan de la Cuesta, 1623, in-8. — Ebenda, bei demselben, 1626, in-12. (wenn dies nicht eine Verwechselung mit

Dichter: „Maestro Tirso de Molina" (Gabriel Tellez) gewidmet. — In dem „*Prólogo al Lector*" sucht sich der Herausgeber gegen den Vorwurf zu rechtfertigen, dass dieses sein Erstlingswerk nur

---

der oben beschriebenen ist, die jedesfalls die dritte Original-Auflage des ersten Theiles zu sein scheint, wenn nicht die zweite, denn mir scheint die Ausgabe von Madrid 1621 identisch mit der von 1622 zu sein?); — Sevilla. 1626. in-12. (Depping giebt auch eine von 1627 an); — Lisboa, Math. Pinheiro. 1626. in-8.; Barcelona, Lorenzo Deu. 1626. in-12. — Ferner sind mir bekannt geworden: *Primavera y Flor de los mejores rom. y satiras que nueuamente han salido en la corte: recogidos por el Licenciado Pedro Perez Arias (sic). Valencia.* 1628. in-12. **Primavera de varios romances nuevos la qual contiene muchos y diversos rom., con satyras y letras famosas por diferentes poetas. Valencia, por Silvestre Esparsa.* 1644. (die Jahreszahl ist aber verdruckt: 1944). in-16. Da diese früher unbekannte Ausgabe in den Besitz der k. k. Hofbibliothek gekommen ist, will ich sie genauer beschreiben: In der „Aprovacion" heisst es ausdrücklich: „*Compuestos por el licenciado Pedro Perez Arias (sic)*"; es ist offenbar die aus der vorerwähnten Ausgabe von Valencia, 1628, wiederholte, denn sie ist datiert: „*Valencia a* 21 *del mes de julio* 1628." Darauf folgt eine zweite Aprovacion worin es heisst: „*Haviendo visto y leido un libro de entretenimiento intitulado Primavera y Flor de los mejores romances (que ya fue impresso en Madrid, con licencia, por la viuda de Alonso Martinez* [*sic*], *en el año de* 1626) *y a la postre se ha añadido un romance nuevo que comienza: Tomando estaba sudores* (eine Gauner-Romanze) *etc.* Datiert *en Valencia a* 14 *de Agosto de* 1628. Dann die *Tabla*, nach welcher diese Ausgabe 139 Gedichte enthält, also in der That nur um Eines mehr als die Madrider von 1626, die 138 enthält; doch ist noch eine neu hinzugekommene in der *Tabla*, aber nicht in der Aprovacion erwähnte Romanze am Ende nach der erst angeführten abgedruckt, die anfängt: „*Los pedazos de un retrato*" (Schäferromanze), VI. und 107 Bll. (nach der sehr unordentlichen Pagination trägt die letzte bezifferte Seite: 216.). Sonst genau mit der oben beschriebenen Ausgabe von 1626 zusammenstimmend, nur dass noch die Dedication und der Prólogo fehlen.

Zu dieser Sammlung erschien ein zweiter Theil, dessen Titel und Herausgeber nach Duran's Angabe also lauten: *Primavera y flor de los mejores romances, canciones y letrillas curiosas que han salido agora nuevamente hechas á diferentes propósitos. Segunda parte. Recopilado de diversos autores por el alferez Francisco de Segura, criado de su Majestad* (also offenbar derselbe Herausgeber wie von der Sammlung No. 19). Zaragoza, 1629 (Duran weiss nicht genau ob dieser zweite Theil allein oder mit dem ersten Theile zusammen erschien). Der Inhalt und Charakter der Gedichte dieses zweiten Theiles soll ganz dem des ersten entsprechen.

Von beiden Theilen endlich erschien eine Gesammtausgabe: Madrid, *Pablo de Val.* 1659. in-12. Diese Ausgabe kennen auch Depping und Böhl de Faber, der Romanzen aus beiden Theilen mitgetheilt hat.

„Kinder anderer Väter“ (*hijos de otros padres*) enthalte, er verdiene deshalb um so weniger getadelt zu werden: „*Quanto y mas que gigantones en fama tiene esta Corte que autorizando poemas, con oficiales y aprendizes, cuyas Musas son de alquiler, los escriven despues en carteles por propios, y se atreven a dezir en ellos: Fulano me fecit, contra los quales aun tienen fama los versos de Virgilio, pues no falta quien despues se quexa, diziendo: Hos ego etc. De cuya restitucion quedo absuelto, pues no los vendo por mios, puesto que les doy la avanguardia, para que cebandote en ellos no tengas despues alientos contra los que se les siguieren. A lo segundo digo, que se llaman Primavera: porque aunque te pese tienen de dar fruto, sino sazonado, porque tu diras que no lo está, a lo menos generoso y calificado, por la voluntad que de acertar tengo. Y satisfaziendote a lo ultimo concluyo, que saco deste hospital de niños expositos, a la plaça de tu censura, porque aunque prohijados por mi, reconociendolos sus padres tengan mas defensores: etc.* Diese Sammlung enthält also jedesfalls Gedichte von verschiedenen und meist wohl unbekannten Verfassern, welche sich gerade einer besonderen Popularität erfreuten. Diess und die meist nationalen Formen geben ihnen allerdings einen Anstrich von Volksmässigkeit; doch verrathen sie durch ihren Inhalt, die Flüssigkeit des Versbaues, die Regelmässigkeit der Assonanz überhaupt, so wie einzelne durch den spielenden tändelnden Ton, den Culteranismus und Conceptismus die nachahmende Hand der Kunstdichter und die moderne Entstehung; womit durchaus nicht gesagt ist, dass nicht einige sehr anmuthige, ächt nationale, wenn auch nicht mehr eigentlich volksmässige Lieder sich darunter befinden (m. s. nur das in Böhl de Fabers „*Floresta*“ *Tomo I* daraus mitgetheilte Halbduzend). Von den 138 Gedichten der vorliegenden Ausgabe sind 90 Romanzen, die hier schon in Quartette abgesetzt gedruckt sind, und alle den rein lyrischen Gattungen der Schäfer- und Liebesromanzen oder der satyrisch-burlesken (unter den letzteren ist die auch in der obenerwähnten Ausgabe der „*Romances de Germania*“ vorkommende Zigeuner-Romanze in *Endechas:* „*Aqueste Domingo*“) angehören. Mehreren von den Schäfer- und Liebesromanzen, worunter auch einige *Romances cortos* und einige mit einem *Estribillo*, sind Letrillen angehängt. Aus solchen, *Letras*, *Redondillas*, *Endechas*, *Chaconas*, *Canciones*, *Quintillas* bestehen die übrigen Gedichte, welchen auch schon ein

paar in den unnationalen Formen der *Octavas* und *Décimas* beigesellt sind. Kurz auch diese Sammlung beweist, dass der Modegeschmack der Residenz und die ihm huldigenden Kunstdichter wohl noch an den volksmässigen Formen Gefallen fanden, aber mit ihnen mehr tändelten und coquettierten, als aus innerer Nothwendigkeit in ihnen dichteten und sangen[1].

*21) *Maravillas del Parnaso y Flor de los mejores Romances graues, burlescos, y satiricos que hasta oy se han cantado en la Corte. Recopilados de graues autores por Jorge Pinto de Morales, Capitan entretenido. Barcelona, en casa de Sebastian y Jayme Mathevad, a costa de Jusepe Prats.* 1640, in 8. 99 Bll. und 2 Bll. „Tabla." Die eine Licencia ist von Barcelona, 17. und 19. Februar 1640, die *Licencia del Santo oficio* aber von Lissabon, 4. April 1637, woraus auf eine frühere Ausgabe von diesem Datum zu schliessen ist. Diese Sammlung hat denselben Charakter, wie die vorhergehende; auch sie legt das Hauptgewicht darauf, dass die in ihr enthaltenen Romanzen: „*en la Corte*" gesungen wurden, und fügt sogar noch bei, dass sie alle von „*graves autores*" herrühren. Auch dieselben Gattungen hat sie mit der vorigen gemein, wie schon der Titel bezeichnet: „*graves* (dazu wohl die sentimalen Liebes- und Schäferromanzen zu rechnen sind), *burlescos y satíricos;*" und alle Romanzen sind auch hier schon in Quartette abgetheilt gedruckt und mit anderen lyri-

[1] Der chronologischen Ordnung nach sollte ich hier die „*Romanceros espirituales*" von Lope de Vega (Madrid, 1635) und José de Valdivielso (Madrid, 1648) einreihen; sie haben aber, als von Einem Kunstdichter herrührend und also in Hinsicht auf Verfasser und Gegenstand Ein Kunstwerk ausmachend, mit den in unseren Bereich gehörenden Sammlungen nur mehr den Namen gemein, und zeigen nur, dass die Form der Romanze, eben weil sie eine so durchaus nationale war, sich bald jedem Inhalt, jeder Behandlung fügte, dabei aber freilich ihren rein-epischen oder höchstens lyrisch-epischen Grundcharakter eingebüsst hatte. — Nicht einmal dem Namen nach gehören die beiden von Huber (in den Blätt. f. lit. Unterh. 1845, No. 322) erwähnten „*Cancioneros espirituales*", „*por un religioso de la orden S. Geronimo*" und von *Fray* Ambrosio Montesino hieher (vgl. über den letzteren eine Notiz Jubinal's im *Bulletin du bibliophile français*, *Paris. Techener. VI. série*, 1844. No. 22, *p.* 1159—1161; — und Zusätze der span. Uebers. Ticknor's, Madrider Ausg. *Tomo III. p* 517. — Montesino hat allerdings nicht nur mehrere geistliche, sondern auch eine historische Romanze verfasst und sie alle in 16sylbigen Langzeilen abdrucken lassen).

schen Gedichten, wie *Letrillas, Endechas, Juguetes,* u. s. w., untermischt. Mit einem Wort, derselbe Geschmack noch an den Nationalformen; aber auch unter demselben Einfluss der Kunstdichtung spricht sich hier aus. — Unter den 69 Gedichten sind 49 Romanzen, und unter diesen sind doch noch drei, die ein historisches Thema behandeln; nämlich Fol. 70: *Al tiempo que andava el mundo,* worin der „alte Zayde" seinem Neffen an dem Rathe, den Cato dem Brutus gab, zeigt, wie er sich in den inneren Parteikämpfen Granada's zu benehmen habe; — Fol. 79: *Llorando mira Rodrigo,* das so beliebte Thema von Roderichs Klage um den Verlust Spaniens variierend; — und Fol. 81 bis zu Ende: „*Salsas recuperada. Romance heroyco.*" Fängt an: *Vanamente conducidas,* welche Romanze die Wiedereroberung von Salsas im J. 1639, als die Spanier mit den Franzosen um das Roussillon kämpften, zum Gegenstande hat, und halb chronikenartig, halb im Posaunenton diese Waffenthat besingt[1].

22) *Laberinto amoroso de los mejores y mas nuevos Romances que hasta ahora han salido á luz. Con las mas curiosas letrillas de quantas se han cantado. Sacados de los propios originales por el licenciado Juan de Chen. Con licencia. En Çaragoça, por Juan de Larumbe.* 1638, in 12. 142 Seiten, nebst Tabla und Titelblatt. Auf diesem füllen Holzschnitte den Raum zwischen dem Titel und der Fecha. Ich verdanke die Notiz von diesem bisher gänzlich unbekannten *Romancero* der Güte des Hrn. Archivrathes Kausler in Stuttgart, der dazu bemerkt, dass einige der darin enthaltenen Gedichte sich auch in den Sammlungen von Depping, Duran und Böhl de Faber mitgetheilt finden, aber mit Varianten und theilweise weniger vollständig. — Hoffentlich wird Hr. Kausler uns bald durch eine neue Ausgabe davon oder doch durch eine ausführliche Beschreibung und Mittheilung des Unbekannten erfreuen.

23) *Romances varios de diversos autores. Añadidos y enmendados en esta ultima impression. Madrid, por Pablo de Val, a costa de Santiago Martin,* 1655, in 12. oblong.[2]. Auf die alpha-

---

[1] Unter den übrigen Gedichten ist eines *Fol.* 61, „*Bayle*" überschrieben, merkwürdig, indem es eine den mittelhochdeutschen leichtartigen Tanzreihen ähnliche Form hat. Man vgl. auch die „*Bayles*" von Quevedo, u. A.

[2] Nach Duran soll auch eine Ausgabe von Sevilla, Nicolas Rodriguez,

betisch geordnete „Tabla," die mit Titel, Licencia und Tasa, sämmtlich von 1655, fünf Blätter und Eine Seite füllt, folgen auf den übrigen sechs unpaginierten Blättern fünf satyrische, in der Tabla nicht angeführte Romanzen; dann beginnen mit *pag.* 1 die „*Romances varios.*" 477 S. enthaltend 113 Romanzen (also in allem 118) alle in Quartette abgetheilt gedruckt, darunter 48 von Quevedo und Eine von Góngora („*Entre los sueltos caballos*"). — Von den beiden vorhergehenden unterscheidet sich diese Sammlung darin, dass sie keine eigentlich lyrisch-sentimentale Schäfer- oder Liebesromanzen, und keine lyrischen Gedichte anderer Formen (etwa mit Ausnahme von ein paar mit der Romanzenform ohnehin nahe verwandten Letrillen und Quintillen) enthält, sondern nur Romanzen meist satyrisch-burlesken oder historischen Inhalts; so dass, wenn auch die einen von Kunstdichtern herrühren, die andern von dem epischen Tone der alten Volksromanzen schon weit abstehen, doch der ganze Charakter dieser Sammlung zeigt, sie sei mehr für das Volk (worunter man freilich schon den Pöbel mit verstehen muss) als für „den Hof" bestimmt gewesen. Unter den satyrisch-burlesken sind viele Gauner- und Zigeuner-Romanzen [1], die oft Verse und Stellen alter Volksromanzen parodierend anwenden. Von den historischen Romanzen haben wieder mehrere die Siege der Spanier über die Franzosen in dem Kampfe um das Roussillon zum Ge-

1655, in-12. existieren. Eine frühere, die es doch dem Titel nach geben musste, habe ich nirgends angezeigt gefunden. Spätere sind: *Romances var. de div. aut. agora nuevamente recogidos por el Licenciado Antonio Diez. Zaragoza, viuda de Miguel de Luna.* 1663. in-8. und Madrid, 1664, in-12. Brunet giebt wenigstens diese Sammlung von Diez als einen Wiederabdruck der bei Pablo de Val gedruckten an, und sagt von der Madrider von 1664: „*Réimpression mal exécutée du recueil de Diez lequel renferme* 110 *romances et letrillas, dont* 46 *de Quevedo: parmi les autres à peine s'en trouve-t-il une douzaine de remarquables.*"

[1] Dass diese Zigeuner-Romanzen ein blosser damals modegewordener Mummenschanz waren, beweist z. B. folgende: „*Xacara a las damas de la Reyna nuestra Señora, que se cantó a su Magestad*" (*pag.* 115). — Unter den satyrischen Romanzen befindet sich auch eine: „*Loa*", worin die verschiedenen Stände, Gewerbe und Provinzen Spaniens spottweise charakterisiert werden (*pag.* 265). — Eine burleske im Volkston hat Böhl de Faber (I. No. 326) daraus mitgetheilt.

genstande[1], andere beziehen sich auf die Kämpfe mit den Baresken (wie z. B. *pag.* 328 von „Barbaroja"; *pag.* 332, von „Arnautemami" letztere in Depping's Sammlung nach fliegenden Blättern abgedruckt, II. 471), oder auf den dreissigjährigen Krieg (*pag.* 336, vom „Infante Cardenal Fernando"); ja es finden sich hierunter sogar noch einige von den Kämpfen mit den Mauren (z. B. *pag.* 220, von Hernando de Pulgar; — *pag.* 344, von Xarifa und Narvaez; — *p.* 347, vom Tode des Mauren Amete bei Ronda; — *p.* 324, von dem Kampfe mit den Morisken bei Peñon im J. 1506). Endlich kommen hier schon ein paar Romanzen „im Tone der Blinden" von gleichzeitigen Ereignissen vor (wie die Mord- und Liebesgeschichten *p.* 201—16, von Diego de Soto im J. 1606; — *p.* 247—51, von Juan de Mena:

Por un hijo de vezino,
que llamaron Juan de Mena,
se compuso este Romance
en la calle del Esgueva. etc.

Und in der That ist in diesem „Strassenliede" noch ein Nachklang von volksmässiger Naivetät. —). So ist diese Sammlung eben nicht so vornehm abzuthun, wie es z. B. bei Brunet geschehen ist, und für die Geschichte der volksmässigen Romanzen wichtiger als die beiden vorhergehenden, wenn auch die in diesen enthaltenen Gedichte die hier angegebenen an Feinheit und Eleganz bei weitem übertreffen.

24) *Romances varios de differentes autores, nuevamente impressos por un curioso. Amsterdam, en casa de Ishaq Coen Faro.* 1688, in 12. — Duran, der diese Sammlung anführt, sagt davon, sie enthalte eine sehr gute, aber sehr incorrect gedruckte Auswahl von 80 kunstmässigen Romanzen und „*Romancillos*" (in kürzeren sechssylbigen Redondilien); voraus geht ein *Entremes* (dramatisches Zwischenspiel), betitelt: „*El Espejo*", worauf die Tabla folgt, und einige Romanzen und Sonette, dies alles auf 14 nicht numerierten Blättern; dann auf Seite 1 bis 96 der übrige Text[2].

[1] Darunter auch eine auf die Belagerung von Salsas (*pag.* 187), jedoch verschieden von der bei der vorhergehenden Sammlung angeführten. Drei dieser Romanzen beginnen mit dem Anfangsvers jener alten berühmten: „*Mala la huvisteis Franceses* (*pag.* 303—312).

[2] Nach einer Note von Salvá führt Duran noch an: *Varios Romances á la Liga por Faxardo y Acebedo.* Valencia, 1687, in-12. Er vermuthet,

Neben diesen grösseren Sammlungen erschienen aber seit der Mitte des siebzehnten Jahrh. wieder viele Romanzen in fliegenden Blättern, die natürlich zunächst für das Volk bestimmt waren. Unter dem „Volke“ darf man aber nicht mehr den Kern der Nation verstehen, die grosse Masse von fast gleichmässiger Bildung, fast gleichen Interessen, nur im Gegensatz zu Jenen von vornehmer höfischer Erziehung oder gelehrter Schul- und Fachbildung. Die Mittelstände hatten sich damals auch in Spanien — wenn auch weniger durchgreifend und minder scharf, als in den anderen Ländern des gebildeten Europas — von der grossen Masse immer mehr abgelöst durch wirkliche oder affectierte feinere Bildung und kunstmässigeren Geschmack, und insbesondere in der Poesie war durch den Einfluss der classisch-italienischen Schule der Gegensatz zwischen der Volks- und Kunstpoesie immer schneidender, der Riss immer grösser geworden. Wir haben an dem Charakter der letzteren Sammlungen (vom *Romancero general* an) gesehen, wie auch die Romanzen, die volksmässigste Form der spanischen Poesie, wollten sie sich in den sogenannten gebildeten oder gar höfischen (*en la Corte*) Kreisen noch ferner erhalten, immer mehr kunstmässige Elemente in sich aufnehmen mussten. Die Romanzen, die nun vorzugsweise für das Volk gemacht und dessen Mitteln gemäss nur in fliegenden Blättern verbreitet wurden, mussten daher auch vorzugsweise auf das niedere gemeine Volk (*vulgus* oder gar *plebs*, nicht mehr *populus* oder Publicum) berechnet, dessen Gesichtskreis angepasst, mit dessen Sympathien zusammenstimmend gemacht werden. Auch diese Romanzen mögen nicht nur für das Volk, sondern auch noch von dem Volke selbst gemacht worden sein; aber nun eben von dem Volke, das schon zu tief stand, um von Selbstbewusstsein begeistert, die der ganzen Nation gemeinsamen Gefühle und Interessen zu besingen; es konnte daher keine Volks- und Nationallieder im höchsten Sinne (wie jene vom Cid, Bernardo del Carpio, u. s. w.), sondern eben nur mehr Dorf- und Tanzlieder, Gassenhauer oder Bänkelgesänge hervorbringen, wobei man allerdings nicht vergessen darf, dass selbst das niedere Volk in Spanien nie zu der Gemeinheit herab-

dass Faxardo nur der Sammler dieser Romanzen sei; auf jeden Fall gehören sie in die Classe der gemachten Romanzen, wie die von Padilla, Francisco de Segura u. s. w.

sank, wie in anderen Ländern, und nie ganz stumpf wurde gegen Nationalehre und Nationalruhm. Die auch den gemeinsten Spanier noch am meisten belebenden Gefühle sind, ausser den allgemein menschlichen, das religiöse, das der persönlichen Unabhängigkeit verbunden mit Trotz gegen Gewalt und Hang zum Abenteuerlichen, und das des Nationalstolzes Fremden gegenüber. Daher haben die Romanzen der fliegenden Blätter des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, ausser den allgemein menschlichen Freuden und Leiden, besonders Legenden und Wunder (*milagros*), Räuber- und Mordgeschichten (von Bandoleros und Facinerosos wenn im kleinen, Guerrillaführern, wenn im grösseren Stile), und die Siege der spanischen Waffen über die fremden, vorzüglich über die Franzosen im Kampf um das Roussillon und über die ausländischen Verbündeten jeder Partei im Successionskriege zum Gegenstande. Diese Romanzen — nicht mehr von reichbeschenkten Juglares, sondern von bettelnden Blinden, nicht mehr an Höfen und auf Burgen, sondern an Strassenecken und in Dorfschenken, nicht mehr im Kreise von Caballeros und Damas, sondern von Pícaros und Chulas gesungen — haben natürlich weder die Naivetät und Frische der alten Volksromanzen, noch die Eleganz und technische Vollendung der modernen von den Kunstdichtern nachgemachten, sondern sind in der Regel so platt und roh, dass „*Romance de ciego*“ zur sprichwörtlichen Bezeichnung trivialen Bänkelgesanges geworden ist. Doch sind auch unter diesen, vorzüglich unter den komischen und satyrischen, noch einige durch kühne Derbheit, beissenden Spott, oder jene den Spaniern angeborne anmuthige Ironie (*sal y donaire*) bemerkenswerthe.

Depping gedenkt (*Tom. I, p. XLIX—L*, und in den Anm. dazu; — und *Tom. II, p.* 475) einiger solch fliegender Romanzen-Blätter; Huber spricht (a. a. O.) von Sammlungen derselben in den Bibliotheken von London und Paris; auch die k. k. Hofbibliothek besitzt ein paar Bände mit solchen „*Romances en pliegos sueltos*,“ woraus ich beispielsweise folgende anführen will: „*Romances que se han cantado en el Convento de la Passion, de la orden de Santo Domingo desta villa. En los misereres que ha celebrado esta Quaresma de* 1657 *la Congegacion y Diputacion real de N. S. de las Angustias.* Madrid, 1657, in 4. — Eine Sammlung von „*famosas, ó curiosas Xácaras*“, „*Relaciones verdaderas*“ und „*Romances*

devotos" aus den Jahren 1670 – 74; z. B. „*Xácara del gracioso desafio que tuvieron el chocolate y el vino;*" — „*Xácara de un Frances que rubó la Custodia del S. Sacramento en Colmenar,*" 1673. — „*Relacion verdadera de un mancebo que cautivaron en Argel,*" 1670 bis 1672; — „*Aqui se contiene un maravilloso milagro que obró Dios en la ciudad de Argel, por lo qual se convertieron un renegado y una mora*", 1673; — „*Romance a lo divino, a la inmaculada concepcion de N. S.;*" – „*Declaracion de un milagro,*" 1673; — u. a. m. meist von Banditen und Wundern; darunter auch einige von genannten Verfassern, wie: „*Relacion verdadera en que se descriven la prision, muerte, delitos, ... de Pedro Navarro .... que se ajusticia en Sepulveda, año de* 1673, *compuesta por Pedro Gutierrez, medico de dicha villa;*" — „*Curiosa Xácara nueva de la prision, y muerte de Pedro Andres, y Juana Martinez .... ajusticiados en el año de* 1673," *por Lucas Antonio de Bedmar;* — „*Curiosa Xácara nueva de la vida, prision, y muerte de Francisco de la Sera, en el año de* 1673," *por Antonio de Robledo;* — „*Romance de un milagro,*" *comp. por Juan de Rivera;* — „*Epitome del .... auto general de fe que el Tribunal del S. O. de la Inquisicion de Granada celebró en ella, año de* 1672," *por el Licenciado D. Carlos de Moya*; u. s. w. Ferner ein Bändchen mit Romanzen aus dem Successionskrieg; wie: „*Carta en que se da cuenta del despedimiento del Duque de Borgoña y Berri;*" — „*Matraca en romance, coplas en verso, El abate que voy, el coco de las Sardinas, y espantajo de los pezes. A la derrota de la armada Inglesa.*" — „*Proezas del General Guido Estaremberg, quando passó a Madrid a coronar por Rey al Señor Archiduque Carlos de Austria*" (Spottgedicht gegen die österreichische Partei); — „*Carta christiana que el piadoso discurso del Dr. Santa-Cruz presume aver escrita el Rey de Francia Luis XIV. a Phelipe V. luego que supo avia entrado en los dominios de España,*" u. s. w. sämmtlich für die Bourbonische Partei [1].

Dass aber von diesen den Interessen des Tages oder der Mode huldigenden Romanzen die alten ächt volksmässigen

---

[1] Seitdem hat Duran eine reiche Bibliographie auch dieser fliegenden Blätter aus dem 17. Jahrhundert (*Tomo I. p. LXXX. — LXXXV.*) und eine zu ihrer Charakteristik hinlängliche Auswahl von Proben aller Arten unter der Gattungs-Rubrik: *Romances vulgares* (*Tomo II. p.* 227—414) gegeben.

weder beim Volke noch bei den Gebildeten damals noch nicht gänzlich verdrängt waren, beweisen die neuen Abdrücke derselben in „fliegenden Blättern von diesem Jahr" für das Volk, und die bis ans Ende des siebzehnten Jahrh. reichenden neuen Auflagen des „*Cancionero de romances*," der „*Silva*" u. s. w. für die Bemittelteren; ja noch am Ende dieses Jahrhunderts oder zu Anfang des achtzehnten erschien folgende neue Sammlung solch alter Romanzen[1]:

25) *Floresta de varios romances sacados de las historias antiguas de los hechos famosos de los doce Pares de Francia, agora nuevamente corregidos por Damian Lopez de Tortajada. Valencia*, *s. a.* in 16. und ebenda, *Antonio Bordazar. s. a.* in 12. — Wiederholt aufgelegt: Madrid: 1711: — 1713: — 1746; — *1764 (bei Duran sind dieselben Madrider Ausgaben, aber mit den verdruckten Jahrzahlen: 1611, 1613, 1646, 1664, angegeben) in 12. — Nach der letzten Ausgabe abgedruckt in: *„*History of Charles the Great and Orlando, ascribed to Archbishop Turpin: translated from the Latin in Spanheim's Lives of Ecclesiastical writers. Together with the most celebrated ancient Spanish Ballads relating to the Twelve Peers of France, mentioned in Don Quixote; with English metrical versions, by Thomas Rodd.*" London, 1812. 2 *Vols.* 8. — Duran (*l. c. s. v.* Lopez de Tortajada) sagt, die vorletzte Ausgabe, von 1746, enthalte 36 Romanzen, darunter 22 alte aus dem *Cancionero de rom.* und der *Silva*, und 14 die dem Ende des 16. und dem 17. Jahrhundert angehören. Die letzte Ausgabe, von 1764, enthalte nur acht alte Romanzen weniger als jene, dagegen eine auf Karl V. mehr und einige Gedichte in Redondilien-Strophen. — Mir liegt nur das der k. k. Hofbibliothek gehörige Exemplar der letzten Madrider Ausgabe von 1764 vor; darin aber befinden sich in allem 42 Romanzen; davon 22 aus dem karolingischen Sagenkreise (sämmtlich im *Canc. de rom.*, in den verschiedenen Ausgaben der *Silva* und bei Timoneda, bis auf folgende fünf aus der *Flor de*

[1] Pellicer giebt zwar in seinem Commentar zum D. Quijote *(ed. de* 1797. *Tomo I. p.* 105) als erste Ausgabe eine zu Alcalá, 1608, erschienene an; allein wahrscheinlich beruht dies auf einem Lese- oder Druckfehler, für: 1708; denn es ist unwahrscheinlich, dass über ein Jahrhundert keine neue Auflage erschienen wäre, während seit 1711 so viele rasch aufeinander folgten.

var. rom. und daher schon kunstmässige: „*Gran estruendo de campanas*“, Valdovino's Begräbniss; — „*Por la parte donde vido*“; — „*Por el rastro de la sangre*“; — „*En Francia estaba Belerma*“; — „*Sobre el corazon difunto*“, die letzten vier von Montesinos, Durandarte und Belerma); dann 10 Romanzen von Karl V. und ihm gleichzeitigen Begebenheiten, aus den Kriegen gegen die Türken, Berberesken, u. s. w. (fast alle auch bei Timoneda und in den späteren Ausgaben der *Silva;* sogar noch eine die auch schon im *Canc. de rom.* steht: „*Triste estaba el Padre santo*“): darauf folgen wieder drei alte Romanzen vom König Roderich (aus dem *Canc. de rom.* und der *Silva*); daran reiht sich die alte Romanze vom Grafen von Barcelona (aus der *Silva*); wieder eine des 16. Jahrhunderts von der Einnahme von Tunis (in den späteren Ausg. der *Silva*); die einzige hier vorkommende, aber alte berühmte Cid-Romanze: „*Helo, helo por do viene*“; dann wieder zwei aus dem 16. Jahrh. (beide aus der *Silva*); darauf abermals eine alte (die berühmte: „*Miraba de campo viejo*“, von Alfons V. von Aragon, auch schon im *Canc. de rom.*); endlich vom Herzog von Alba (ebenfalls in den späteren Ausg. der *Silva*). Mit dieser Romanze, und der Seite 356 schliesst der Text und es folgen keine Gedichte in Redondilien-Strophen nach, wohl aber zwei nicht numerierte Blätter Inhaltsverzeichniss (keine *Tabla alfabetica*). — Allerdings sind aber alle aus den alten Sammlungen genommenen Romanzen schon bedeutend modernisiert in der Sprache und kunstmässig appretiert in der Versification und den Bindungen (das: „*corregidos*“ des Tortajada!) [1].

Mit dieser Sammlung schliessen die mir bekannten von jenen eigentlich für das Bedürfniss des singenden und lesenden Romanzenpublicums unternommenen; der Zeitraum von fast Einem Jahrhundert, der diese von der nächstfolgenden neuen Romanzensammlung trennt, beweist schon, dass nun ganz andere Interessen eintraten, dass sie für einen anderen Leserkreis be-

---

[1] Aus dieser Beschreibung geht zugleich hervor, dass Rodd's Abdruck nicht alle Romanzen der *Floresta* wiedergiebt, wie Depping behauptet hat; denn er enthält nur 23, nämlich die 22 aus dem Karolingischen Sagenkreise und die Cid-Romanze. — Vielleicht ist nur ein noch neuerer Abdruck davon: „*Romances de Carlo Magno.*“ Xátiva, 1842. in-4. Mit Holzschnitten.

stimmt war, und von einem anderen Standpunct aus beurtheilt werden muss. Das Volk, das, je mehr sich die Gebildeten davon absonderten, sich auf je engere und je niedrigere Kreise beschränkt sah und fast mit dem Pöbel gleichbedeutend wurde, hatte zwar auch im achtzehnten Jahrhundert die Lust an den Romanzen so wenig als die am Gesange gänzlich verloren; aber bei seiner immer wachsenden Theilnahmslosigkeit an allem öffentlichen politischen und Nationalleben, bei seiner durch die Trennung, ja Entgegensetzung der Gebildeten zunehmenden Roheit und Ausgeschlossenheit hatte es weder die Kraft noch den Trieb, neue Nationallieder aus sich selbst zu producieren, ja nicht einmal das Bedürfniss, solche schon gemacht zu erhalten, und da seit dem Successionskriege kein Fremdenhass den Nationalstolz, keine Parteikämpfe die Spott- und Rachsucht aufgestachelt hatten, um in Sieges- und Schimpfliedern auszubrechen, so begnügte sich das Volk, Liebes- und Tanzlieder selbst zu singen, und Dorf- und Stadtgeschichten, Wunder- und Räuberromanzen[1] und etwa auch einige alte traditionelle von Blinden und Bänkelsängern sich vorsingen zu lassen oder in fliegenden Blättern zu kaufen. Bei den Gebildeten aber waren einerseits eben dadurch die Romanzen als pöbelhaft in Verruf gekommen, andererseits hatte die Mode mit der hohl gewordenen Romanzenform ausgetändelt, die Kunstpoesie vernachlässigte durch den Einfluss der classisch-französischen Schule noch mehr als früher die alten volksmässigen Nationalformen überhaupt, und verwarf insbesondere die Romanzen als zum Ausdruck des Ernsten, Würdigen, d. h. eigentlich des rhetorischen Pathos, untauglich[2], so entstanden weder neue Romanzen-Gattungen, noch wurden die alten der Beachtung und Nachahmung mehr würdig gehalten. Daher war es eben so wenig für das Volk, als für die Gebildeten ein Bedürfniss, neue

---

[1] Alcalá Galiano führt in den „Bemerkungen" zu Depping's Einleitung (*p.* LXXIX) als damals unter dem Volke eben so beliebt gewordene als bei den Gebildeten ihres rohen Inhalts und Stils wegen berüchtigte Räuberromanzen die von dem Bandolero Francisco Estéban und von der Mörderin und Räuberin Doña Josefa Ramirez an.

[2] So sagt *Don Angel de Saavedra duque de Rivas* in der Vorrede zu seinen „*Romances históricos*" (Paris, 1841. 8., *pag.* 9) von der damaligen Verachtung der Romanzenform bei den Gebildeten: „*Desacreditándose hasta tal punto, que fué últimamente mirado como el verso escrito solo para el vulgo, y como*

Romanzensammlungen zu veranstalten, und die Wiederabdrücke der alten wurden immer seltener. Erst mit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts trat in der spanischen Poesie eine nationale Reaction ein; eine Folge des durch politische Ursachen wieder stärker aufgeregten Nationalbewusstseins und des freilich noch vom Schulzwange eingeschüchterten Gefühls, über der fremden Armuth den eigenen Reichthum vergessen zu haben. Man beschränkte sich vorerst, einige der alten Nationalformen, und namentlich auch die der Romanzen wieder in der Kunstpoesie zuzulassen und zu cultivieren, aber nur in den niederen Stilgattungen, und ahmte natürlich die von den älteren Mustern nach, welche die grösste technische Vollendung, die eleganteste Form hatten; denn auf das Formelle war noch das Hauptaugenmerk gerichtet. So wagten es die Koryphäen der nationalen Partei, Huerta, der ältere Moratin, Melendez Valdes, Quintana moriske und pastorile Romanzen wieder zu dichten, Iglesias und der jüngere Moratin burleske und satyrische Romanzen nach dem Muster Quevedo's und Góngora's zu machen. Dadurch wurde allerdings das Interesse auch für die älteren Romanzen wieder erweckt; aber nur ein literarisch-ästhetisches Interesse, und nur für jene Gattungen, welche die meiste kunstmässige Bildung hatten[1]. Von diesem Standpuncte aus und für dieses Interesse wurde denn auch die nächste neue Romanzensammlung unternommen:

*26) *Poesías escogidas de nuestros Cancioneros y Romanceros antiguos. Continuacion de la Coleccion de D. Ramon Fer-*

---

el que podia permitírsele al vulgo en sus groseras composiciones; y los hombres literatos comenzaron á asquearlo y á desdeñarlo."

[1] Mit welchen Vorurtheilen trotzdem noch vor einem Jahrzehende ein Dichter zu kämpfen hatte, der sich der volksmässigen Romanzenform zu ernsten Gegenständen bedienen wollte, und wie wenig sie daher noch bei den Gebildeten mindestens eine lebendige, in ihre alten Rechte wiedereingesetzte geworden war, beweist eben die erst angeführte geharnischte Vorrede Saavedra's zu seinen „*Romances históricos*", in der er es für nöthig hielt, sich eines solch nationalen Unternehmens halber mit allem Aufwand von Gelehrsamkeit und Beredsamkeit zu vertheidigen; beweist, dass ein sonst so talentvoller Dichter, wie J. J. de Mora, in der Vorrede zu seinen „*Leyendas Españolas*", die „*humilde trivialidad del Romance*" als der Kunstpoesie unserer erleuchteten Zeit unwürdig erklärte.

nandez (Estala). Tomo XVI contiene el Cancionero, y los Romances moriscos, y los pastoriles. Tomo XVII; contiene los Romances heróicos, los jocosos, y las Letrillas. Madrid, 1796, in 8. — Aus der blossen Anführung der aufgenommenen Romanzengattungen ersieht man das Princip der Wahl: nur das technisch Vollendetste aufzunehmen; daher sind sämmtliche Romanzen aus keiner älteren Sammlung, als dem „*Romancero general*" genommen und es ist also auch unter den „maurischen" und „heroischen" keine einzige alte, ächt volksmässige. Der Herausgeber, der berühmte Dichter Don Manuel Josef Quintana, sucht zwar in der Vorrede die Romanzen wieder zu Ehren zu bringen; aber selbst sein Lob (z. B. *pag. XIV—XV: „fueron propiamente nuestra poesia lírica etc."*) zeigt schon, wie befangen noch seine Ansichten waren, wie sehr er noch das eigentliche Princip und die wahre Natur der Romanzen verkannt hat. Daher sagt er zwar mit Recht: „*Ya se los mire por la parte del lenguage, ya por la poesía, los Romanceros encierran una muchedumbre de preciosidades, que no debian quedar olvidadas en las rarísimas colecciones que casi nadie leia ya.*" Aber er hat diese „Kostbarkeiten" da gesucht, wo schon die meisten unächt waren, hat die Edelsteine liegen lassen, weil sie noch ungeschliffen waren, und nur den schön gefassten Flitter gewählt, den er sich noch überdiess erlaubte, nach der damaligen Mode zu putzen und zu glätten („*limpiarlas de las infinitas mentiras en que abundaban, y corregirlas á veces de los lunares que el mal gusto del siglo imprimia en ellas, tal ha sido el trabajo que los editores han hecho!*"). — Der in Quintana's „*Poesias selectas castellanas*" aufgenommene „*Romancero*" (Madrid, 1807; letzte Ausgabe 1830, 12. *Tomo II, pag.* 117 bis 279) ist nur die Quintessenz der obigen Sammlung[1]. — Wie lange man in Spanien sich von diesen engherzigen französischen

[1] Hier können natürlich von den neueren Sammlungen spanischer Gedichte nur jene berücksichtiget werden, die ausschliessend oder doch vorzugsweise Romanzen enthalten; doch muss ich erwähnen, dass Böhl de Faber's „*Floresta de rimas antiguas castellanas*" eine treffliche Auswahl von meist volksmässigen Romanzen, aber nur der mehr lyrischen Gattungen giebt (Thl. II, No. 122—165 und 319—328; Thl III, No. 845—849, 858, 859, 955—957, darunter mehrere aus sehr seltenen Flugblättern, siehe z. B. oben No. 15), da er den Plan hatte, einen chronologisch-historischen *Romancero* herauszugeben, der gewiss eben so musterhaft, wie die „*Floresta*", geworden wäre!

Kunstansichten noch nicht gänzlich befreien konnte und daher die ächten Schätze der alten epischen, volksmässigen Romanzenpoesie noch unbeachtet liess, beweist, dass man sich fast bis auf unsere Tage mit dieser Sammlung begnügte, und dass man erst von Ausländern auf jenen Reichthum des heimischen Bodens aufmerksam gemacht werden musste. Deutsche — welche die Zukunft in der Vergangenheit suchten — mussten erst die Spanier lehren, dass nicht in den modernen französischen Ziergärten, sondern in den alten heimischen „Wäldern" und „Hainen" (*Silvas y Florestas*) die „frische Rose" und die „kalte Quelle" der volksthümlichen Poesie zu suchen sei. Daher müssen auch wir von Spanien nun nach Deutschland uns wenden.

*27) *Silva de romances viejos, publicada por Jacobo Grimm. Vienna de Austria*, 1815, in 16. — Wie es von einem der grössten Kenner der Volkspoesie zu erwarten steht, bietet diese „*Silva*" lauter ächte Waldblumen, lauter alte Volksromanzen, bis auf zwei aus dem „*Canc. de rom.*" gewählt, 29 aus dem karolingischen Sagenkreise, 40 andere epische Romanzen, sämmtlich in Langzeilen (je zwei achtsylbige Romanzenverse in Einer) gedruckt, mit einem Glossar. Wahl und Zusammenstellung beurkunden den Meister, und sie ist in dieser Hinsicht die erste wahrhaft mustergiltige Sammlung.

*28) Sammlung der besten alten spanischen historischen, Ritter- und maurischen Romanzen. Geordnet und mit Anmerkungen und einer Einleitung versehen von Ch. B. Depping. Altenburg und Leipzig, 1817, 8.

Coleccion de los mas célebres romances antiguos españoles, históricos y caballerescos, publicada por C. B. Depping, y ahora considerablemente enmendada por un Español refugiado (Vicente Salvá). Londres, 1825. 2 *Vols.* 8.

Romancero castellano, etc. (s. den vollständigen Titel dieser letzten Ausgabe von Depping's Sammlung unter den diesem Aufsatze vorgesetzten Werken, Nro. 4).

Depping hat sich schon durch die erste Ausgabe das Verdienst erworben, der erste eine vollständigere, die Hauptgattungen umfassende und geordnete Romanzensammlung gegeben, und durch seine Einleitung und Anmerkungen sie einem weiteren Leserkreise zugänglich gemacht zu haben. Es wäre unbillig, jetzt noch die Mängel derselben zu rügen, nachdem die neue vor-

liegt. Dass sie aber damals schon den angegebenen Zwecken am besten entsprach, beweist eben der von einem Spanier selbst veranstaltete Abdruck, und erkennt Hr. Salvá ausdrücklich in seiner Vorrede an (*p. XII*): „*Á pesar de las mencionadas imperfecciones, todavía es la coleccion de Depping en el dia la mas estimada*; *etc.*[1]. Hr. Salvá beschränkte sich darauf, einen von den vielen Lese- und Druckfehlern gereinigteren Text der historischen und Ritterromanzen zu geben, die von Depping für so wesentlich gehaltene, in der That aber nur zu oft imaginaire Abtheilung der Romanzen in vierzeilige Strophen (*sus imaginados cuartetos*) dem Sinn entsprechender zu ordnen, und ein paar berichtigende Anmerkungen denen Depping's hinzuzufügen. — Durchgreifender sind die Verbesserungen der vorliegenden neuen, von Depping selbst veranstalteten Ausgabe, sie ist beinahe um die Hälfte vermehrt, und war unbedingt die bis dahin reichste Romanzensammlung. So enthält sie namentlich auch die grösseren so wichtigen Ritterromanzen aus dem karolingischen Sagenkreise, die in der ersten Ausgabe fehlten, und giebt, ausser einer bedeutenden Nachlese aus den *Romanceros*, besonders aus der *Flor de enamorados*, auch mehrere den „*Comedias*“ des siebzehnten Jahrh. entnommene Romanzen. Einleitung und Anmerkungen sind grossentheils umgearbeitet, von dem berühmten spanischen Publicisten und Redner, Herrn Alcalá Galiano, ins Spanische übersetzt und mit nachträglichen Bemerkungen versehen (ich werde in den späteren Abtheilungen dieses Aufsatzes darauf zurückkommen). Wahl, Eintheilung und Anordnung — in sofern eine verhältnissmässige Vollständigkeit und Übersichtlichkeit der Romanzenstoffe vorzugsweise bezweckt ward — sind im Ganzen zu loben; vorzüglich ist es zu billigen, dass er die traditionell-historischen Romanzen aus den Maurenkriegen nicht den „*moriscos*“, sondern den „*históricos*“ beigeordnet[2] und so in der Anwendung einen

---

[1] Damit stimmt auch der Verf. der sehr lesenswerthen Anzeige dieser neuen Ausgabe in den „*Ocios de Españoles emigrados*“, *Londres*, 1825. 8. *Tome IV*, *pag.* 1, *sig.* überein, der davon sagt: „*Como quiera que sea, y á pesar de los defectos de la coleccion de Depping, reconoce el editor español, y en ello no se equivoca, que es la mas apreciable de cuantas hasta ahora se han hecho, si se atiende á su riqueza, á la clasificacion en que está distribuida, y al órden de colocacion guardado en las piezas que la componen, etc.*“

[2] Ich habe zwar in meiner Ausgabe von Timoneda's „*Rosas*“ die, maurische

richtigeren Tact bewiesen hat, als in der Theorie, da er, wie ich später zeigen werde, in der Einleitung noch all die hergebrachten irrigen Ansichten von den morisken Romanzen theilt. Ohne aber in jene kleinliche Krittelei des Einzelnen zu verfallen, die nirgend leichter ist, als bei dergleichen Sammlungen, kann ich doch nicht umhin, zu rügen, dass er manchmal den Flitter aufgelesen und das Gold liegen gelassen hat[1]; dass er gegen die noch volksmässigen historischen Romanzen des sechszehnten und siebzehnten Jahrh. (z. B. in der „*Silva*“ und den „*Romances varios*“, s. No. 23) allzu spröde gewesen ist; und dass die letzte Abtheilung: „*Romances sobre varios asuntos*“ doch gar zu bunt und im Verhältniss zu den anderen zu unvollständig ist; denn hier hätte durch Unterabtheilungen (wie die herkömmlichen: *doctrinales, amatorios, jocosos, satíricos,* u. s. w.) doch mehr Ordnung und Übersichtlichkeit hineingebracht werden können; dann wären dem Princip und der Zeit nach so disparate Romanzen, wie z. B. „*La moza gallega*“ und unmittelbar darauf: „*Rosa fresca*“, „*Fonte frida*“ und dann wieder: „*Una zagaleja*“ u. s. w. nicht zusammengekommen; dann hätte er durch Weglassung der ohnehin nicht strenge in einen *Romancero* gehörigen „*Letrillas*“ (die er, wenn er sie aufnehmen wollte, in einem Anhang und dann in

Stoffe behandelnden Romanzen getrennt von den „*históricos*“, unter der Rubrik „*moriscos*“ zusammengestellt; aber theils konnte hier ohnehin keine Vermengung mit jenen pseudo-maurischen (morisken) Romanzen stattfinden, da solche sich bei Timoneda noch nicht finden; theils hatte Timoneda selbst die meisten unter der Rubrik: „*cosas de Granada*“ schon zusammengeordnet; theils endlich sind doch einige davon, wenn auch noch nicht moriske, doch nicht mehr eigentlich historische zu nennen, und so konnte ich — ohne durch die Vermengung von, dem Ursprung und der Behandlung nach Verschiedenartigem ein Missverständniss zu veranlassen — diese doch dem Stoffe nach homogenen Romanzen zur besseren Uebersichtlichkeit und in Ermangelung einer passenderen Bezeichnung unter der Rubrik: „*moriscos*“ zusammenstellen.

[1] So z. B. giebt er von jenem vielbesungenen Ausfall des Bischofs von Jaen nur die verstümmelten und interpolierten Versionen Hita's (*Tomo I. pag.* 370—71), während er die köstlichen alten ächt volksmässigen Romanzen im „*Canc. de rom.*“ (*Dia era de San Anton*), bei Argote de Molina (*Nobleza de Andalusia*, *lib. II*, *cap.* 206) und Ortiz de Zúñiga (*Discurso genealogico de los Ortizes*, *pag.* 89—90) übersehen hat. So hat er eine der ältesten und ächtesten Volksromanzen, die vom „*Prior de San Juan*“ in der „*Silva*“ und bei Timoneda nicht aufgenommen (s. *Primavera*, No. 82, und No. 69 und 69 a.).

viel reicherer Auswahl hätte geben müssen) Raum für einige mit Unrecht übergangene Romanzengattungen (wie z. B. die „*Xácaras*") gewonnen. Dass er die idyllischen, die Schäfer-, Hirten-, Fischer-Romanzen u. s. w. absichtlich (s. Einleitung, *pag. XLIX*) ganz ausgeschlossen hat, kann ich auch nicht billigen; denn so sehr ich seinen Ekel vor diesem pastoralen Gewinsel theile und sie für eben so unvolksmässig halte als die morisken, so haben sie doch in der Geschichte der Romanzenpoesie — in soferne auch die mehr kunstmässige berücksichtigt werden soll — eine zu wichtige Rolle gespielt und in mancher Hinsicht eben so grosse Ansprüche wie die morisken, um nicht wenigstens durch einige Muster in einer Sammlung vertreten zu werden, die nicht bloss das ästhetische, sondern auch das literarhistorische Interesse befriedigen soll. Dass Hr. D. vorzugsweise das erstere im Auge hatte, habe ich, wie billig, berücksichtiget; denn wäre die Sammlung als vom literarhistorischen Standpunct aus unternommen und als vorzugsweise für den wissenschaftlichen Gebrauch bestimmt anzusehen, dann müsste man allerdings ganz andere Anforderungen stellen. Dann müsste man eine kritische Scheidung der Romanzen nach dem Principe (dem volks- oder kunstmässigen) fordern; eine nur davon und von dem literarhistorischen Werthe bestimmte Auswahl (also von den alten Volksromanzen alle, von den neueren volks- und kunstmässigen nur die charakteristischen Muster jeder Gattung); eine nach dem genetischen Moment, der Zeit ihrer Abfassung, und nicht nach dem bloss äusseren, dem Verlauf der in ihnen behandelten Geschichten, wornach das Heterogenste zusammenkommt, möglichst streng chronologische Anordnung (dann können allerdings die gleichzeitigen desselben Ursprungs nach Gattungen, Stoffen und Sagenkreisen, und inner denselben nach den gleichen Assonanzen gruppiert werden); eine genaue Vergleichung der verschiedenen Versionen und Recensionen und einen nach philologischen Grundsätzen gereinigten und dem ursprünglichen möglichst nahe gebrachten Text; und vor allen die Angabe der Quellen. Dass Hr. D. die letztere grossentheils vernachlässigt und weder nach den Anfangsversen alphabetisch geordnete, noch nach den Materien classificierte Indices beigegeben hat (er hat nur jedem Bande einen nach den Hauptabtheilungen und den Anfangsversen der Romanzen, wie sie in

der Sammlung auf einander folgen, geordneten Blattweiser vorgesetzt), erschwert den wissenschaftlichen Gebrauch seiner Sammlung um so mehr, als man sich nicht immer auf ihre Correctheit verlassen kann. Dagegen hat er für die Bequemlichkeit der Dilettanten durch die den Romanzen vorgesetzten Argumente und durch grossentheils sacherläuternde Anmerkungen (die, wenn sie sich auf Text-Kritik einlassen, freilich vielfacher Berichtigungen bedürfen, und zum Theil in den beigefügten Bemerkungen Hrn. Alcalá-Galiano's schon erhalten haben) gut gesorgt. Auch in dieser neuen, übrigens viel schöner ausgestatteten Ausgabe sind die Romanzen in vier- bis sechszeilige Strophen abgetheilt abgedruckt, was ich, bei den nicht kunstmässigen wenigstens, für sinnstörend und raumvergeudend halte (ich werde später die Nothwendigkeit oder Berechtigung dieser strophischen Abtheilung ausführlicher zu besprechen Gelegenheit haben). — Und so haben auch auf diesem Felde zwei Deutsche sich durch ächt nationale Vorzüge als Muster bewährt: der Eine durch kritischen Tact und feines Gefühl für das Volksthümliche, der Andere durch redlichen Sammlerfleiss und poetisches Gemüth. Sehen wir nun noch, wie dieses Beispiel auf andere Nationen, auf die Spanier selbst gewirkt. Die Franzosen, die in neuester Zeit endlich auch und vorzugsweise durch den Einfluss der deutschen Kritik von ihrer classischen Marotte etwas geheilt worden sind, und Sinn für Volksthümlickeit und fremde Nationalität bekommen haben, haben ausser einigen Übersetzungen der Romanzen vom Cid, Rodrigo u. a.[1], zur Reihe der *Romanceros* in der Originalsprache nur folgendes Büchlein beigesteuert:

[1] Bei weitem die treueste und in den Geist der Originale am besten eingehende französische Uebersetzung, wenn auch nur in Prosa, und die mit der meisten Kenntniss und Unbefangenheit getroffene Auswahl enthält folgender: „*Romancero espagnol, ou Recueil des Chants populaires de l'Espagne, romances historiques, chevaleresques et moresques, traduction complète avec une introduction et des notes, par M. Damas Hinard.*" Paris, 1844. 2 *Vols.* 8. Der durch seine Uebertragungen von Schauspielen Calderon's und Lope de Vega's und sein öfter gelobtes treffliches Werk über das *Poema del Cid* rühmlichst bekannte Uebersetzer hat in diesem, von dem k. Institut mit einem Preise betheilten Werke, besonders auch in der Einleitung und den Anmerkungen, neue Beweise von seiner gründlichen Kenntniss der spanischen Sprache und Literatur gegeben. — Unter den Italienern hat sich die meisten Verdienste um die spani-

*29) *Romancero e historia del Rey de España Don Rodrigo, postrero de los Godos. En lenguage antiguo; recopilado por Abel Hugo.* Paris, 1821, 8. — Der Herausgeber, der Bruder des berühmten Dichters Victor Hugo, sagt in dem „*Aviso al lector*“: „*En esa recopilacion no van solamente los buenos romances de Rodrigo, sino todos*“; er giebt aber nicht nur nicht alle, sondern gerade ein paar von den besten ältesten nicht, die doch in Hauptsammlungen, im „*Canc. de rom.*“ und in der „*Floresta*“ stehen (nämlich: *En Ceuta está Don Julian*, und *Los vientos eran contrarios*).

*30) I. *Romancero de romances moriscos, cumpuesto de todos los de esta clase que contiene el Romancero general, impreso en* 1614. *Por Don Agustin Duran.* Madrid, 1828, 8.

II. *Romancero de romances doctrinales, amatorios, festivos, jocosos, satíricos y burlescos, sacados de varias colecciones generales, y de las obras de diversos poetas de los siglos XV, XVI y XVII. Por el mismo.* Madrid, 1829, 8.

III. *Cancionero y Romancero de coplas y canciones de arte menor, letras, letrillas, romances cortos y glosas, anteriores al siglo XVIII, pertenecientes á los géneros Doctrinal, Amatorio, Jocoso, Satírico, etc. Por el mismo.* Madrid, 1829, 8.

IV, V. *Romancero de romances caballerescos é históricos anteriores al siglo XVIII, que contiene los de Amor, los de la Tabla Redonda, los de Carlo Magno y los Doce Pares, los de Bernardo del Carpio, del Cid Campeador, de los Infantes de Lara, etc. ordenado y recopilado por el mismo.* Madrid, 1832, 2 *Vols.* 8. (alle fünf Theile auch mit dem Schmutztitel: *Coleccion de Romances Castellanos anteriores al Siglo* 18). Davon erschien eine zweite Ausgabe, „*nueva edicion*“, wie sie der Verfasser allzu bescheiden nennt, in der That aber ein völlig neues, ächtes Nationalwerk, u. d. T.: *Romancero general, ó Coleccion de Romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, cla-*

---

schen Romanzen der ebenfalls durch seine Uebersetzungen von Schauspielen Calderon's und Lope de Vega's ausgezeichnete Pietro Monti durch seinen „*Romancero del Cid, traduzione dallo spagnuolo, con illustrazioni.*“ *Milano*, 1838. 8., und: *Romanze storiche e moresche e poesie scelte spagnuole tradotte in versi italiani. Con prefazioni e note. Milano.* 1850. 8. erworben. Bekannt sind die Uebersetzungen der Engländer Lockhart, Bowring u. s. w.

sificados y anotados por D. A. Duran. Madrid, 1849—51. 2 Bde. Gr. in-8. (bilden Bd. 10 und 16 der *Biblioteca de aut. esp.* von Rivadeneyra). — Nachdem endlich die deutschen kritischen Ansichten von dem hohen Werth der Volkspoesie und insbesondere dem der spanischen Volksromanzen über Frankreich auch nach Spanien selbst gedrungen waren, nachdem dort die nationale Reaction so weit vorgeschritten war, dass man die Werke des Lope de Vega nicht mehr als monströse Ausgeburten, die Romanzen nicht mehr als pöbelhafte Trivialitäten, sondern die alte eigentliche Nationalliteratur mit Unbefangenheit, ja sogar wieder mit Stolz ansah, konnte eine Romanzensammlung, nicht mehr bloss vom einseitig-ästhetischen, sondern vom volksthümlichen Standpunct aus unternommen, wieder auf ein theilnehmendes Publicum rechnen. Und in der That trat Don Agustin Duran — der sich schon in anderer Beziehung als Vorkämpfer der nationalen Partei ausgezeichnet hatte — nun mit einem solchen *Romancero* auf. Vor allem erkennt auch Duran den nicht unbedeutenden Einfluss der deutschen Kritik an mit der eines ebenso redlichen als tüchtigen Forschers würdigen Ingenuität in dem Vorwort zur neuen Ausgabe seines „*Romancero general*“ [1]. Ihm aber gebührt jedesfalls die Ehre, der Erste in Spanien endlich klar erkannt und kühn ausgesprochen zu haben, was Viele mit ihm schon längst dunkel gefühlt und aus Befangenheit und Scheu vor Verketzerung durch die noch immer tonangebenden Afterclassicisten nicht zu bekennen gewagt hatten. Diess deuteten die Vorreden der ersten Ausgaben bescheiden und behutsam an; diess spricht er nun mit edelm Selbstgefühl, ohne jedoch die Unsicherheit seines ersten Auftretens zu verschweigen, in einer Stelle des eben angezogenen Vorworts der neuen Ausgabe offen aus, die für die Geschichte des Buchs und der spanischen Literatur überhaupt so interessant ist, dass ich sie hierher setzen will [1] (S. VI—VII):

---

[1] So sagt er (S. 5): „*Los trabajos de los escritores alemanes que me precedieron, han influido en los mios . . .*“; und (S. 8.): „*Por eso las primeras antologías de romances regularmente concebidas y bien pensadas se han hecho en Alemania. Alemanes son los que mejor han publicado la historia de nuestra literatura y teatro; los que sabia y filosóficamente han reimpreso, comentado y juzgado algunas de nuestras crónicas.*“

[2] Statt der früher gegebenen kritischen Würdigung der ersten Ausgabe

„Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts war es Mode geworden in Europa und am meisten in Spanien, die vaterländische Literatur zu verachten, ohne jedoch die gute unserer Vorfahren gehörig erkannt und studiert zu haben. Mit ruhmsüchtiger Eitelkeit trug man die Bevorzugung des Ausländischen vor dem Heimischen zur Schau und hielt Den für einen Unwissenden und Barbaren der an der Untrüglichkeit dieser Neuerer zweifelte. Dieser Ansteckungsstoff griff um sich und musste es wohl: denn es war leichter das Echo jener angeblichen Kritiker zu sein als das Alte gründlich zu studieren, um danach Neues zu schaffen; denn es war bequemer zu übersetzen als zu erfinden; denn es kostete weniger, Fertiges nachzuahmen, als das Frühere umzugestalten und es den veränderten Verhältnissen zeitgemäss anzupassen. So kam es, dass sich kaum mehr Jemand fand, der sich diesen auf Abwege führenden Ansichten entgegensetzte, sei es auch nur, um sie in Frage zu stellen. So vom rechten Wege abgekommen, gelangten wir dahin, nur ein schwaches Echo Dessen zu werden, was in dem Lande seiner Entstehung wohl gut und zukömmlich sein mochte, was aber bei uns weder selbstständige Schöpfungen noch belebenden Enthusiasmus hervorbringen konnte. Uns ging es so wie Einem der auf rastriertem Papiere schreibt, dessen Schrift, wenn auch nett und fleissig ausgeführt, doch immer des Schwungs und der zierlichen Leichtigkeit entbehrt und nie den Charakter der Originalität erreicht."

„Auch ich theilte einst diesen allgemein verbreiteten Irrthum; auch ich opferte auf dem Altar der Mode aus Furcht für unwissend und lächerlich gehalten zu werden; auch ich hatte die Anmassung zu verwerfen, was ich nicht hinlänglich erkannt hatte, und öffentlich zu verachten, was ich im Geheimen bewunderte. Aber es kam die Zeit der Reife und Überlegung, und ich erkannte, dass das Netz, welches den Genius der Nation umschloss, ein sehr knappes war, und dass die Erde schmachtete, den Samen richtiger und vorurtheilsfreier Lehren in ihrem Schosse zu empfangen, um wieder in üppiger Fülle fruchtbar zu werden. Mein einziges Verdienst dabei war die Erkenntniss, dass die Stunde der literarischen Emancipation gekommen sei; die Kühnheit, die

---

schalte ich nun aus der Anzeige der zweiten, in den Blätt. f. lit. Unterh., 1852, No. 16 und 17, die hieher gehörigen Stellen ein.

erste Masche des Netzes zu zerreissen, welches sie hinderte, und endlich die Aussaat des Samens, der treiben sollte in dem dafür empfänglich gewordenen Boden. Kaum fand sich ja damals noch ein anderer Kritiker unter uns, der es gewagt hätte, unsere alte Nationalliteratur zu vertheidigen sowohl um ihrer selbst willen, wie auch als nothwendiges Mittel, um die verlorene Originalität und Unabhängigkeit wieder zu erlangen, die nur aus der Verbindung der Vergangenheit mit der Gegenwart entstehen konnten; kaum einer der daran gedacht hätte, sie auch wissenschaftlich so aufzufassen, dass daraus die Einheit ihres Princips hervorgegangen wäre (*apenas uno que pensase en deducir de ella una teoria racional que la diese unidad filosófica*); kaum einer der es hätte unternehmen wollen, sie unter dem Gesichtspunct ihrer naturwüchsigen Schönheit darzustellen, die sie charakterisiert. Der Verwegenste war nicht kühn genug, um sie auf ihrem eigenen Gebiete zu vertheidigen, und begnügte sich, sie in das Prokrustesbett zu zwängen und unter zaghaften Verwahrungen und unnöthigen Zugeständnissen es zu versuchen, sie einem Masse anzupassen, zu winzig und unfähig die edeln und grossartigen Dimensionen des ächten spanischen Genius und seiner Nationalität in sich zu fassen. Mit dem Wunsche solch falsche Vertheidigungsmittel überflüssig zu machen und sie durch wahre, in überblickenden und umfassenden philosophischen Ansichten begründete zu ersetzen, und mit dem Bestreben die groben Verirrungen zu sühnen, in die ich selbst verfallen war, um einer thörichten (*incalificable*) Mode zu gehorchen, veröffentlichte ich ein Werkchen über das altspanische Drama[1], mehrere kritische Artikel in demselben Sinne geschrieben, und die Einleitung (*discurso preliminar*) zu dem „*Romancero de caballerescos é históricos*“, welche Versuche, schlecht und recht wie sie sind, der Kritik eine neue Richtung gaben und sie von dem schmalen Pfade der Empirie ablenkten,

[1] „*Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro antiguo español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar. Por Don Agustin Duran*“ (Madrid, 1828). Bedeutend hat nebst Duran zu dieser heilsamen Reaction auch unser Landsmann Böhl de Faber in Spanien selbst beigetragen. Vgl. über den ganzen Entwickelungsgang der neuern spanischen Literatur und Kritik die Einleitung zu meiner „*Floresta de rimas modernas castellanas*“ (Paris, 1837); besonders über Duran's Antheil, I, 24.

den sie seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eingeschlagen hatte."

Aber auch Duran fand es noch nicht gerathen im Jahre 1828 sachgemäss die Ausgabe seiner Romanzensammlung mit den ursprünglichsten und volksmässigsten, den alten historischen und Ritterromanzen zu beginnen; denn die naive Einfachheit und Frische derselben hätte der französierte Geschmack der Spanier damals noch für Trivialität und Roheit gehalten. Auch er begann im Gegentheil klugerweise mit den diesem Geschmacke noch am nächsten stehenden, den technisch vollendetsten, coquet-eleganten Kunstromanzen, die unter maurischer Maske die Intriguen der Galane und Damen am Hofe der drei Philippe besangen, den sogenannten morisken. Auf diese liess er im Jahre 1829 noch zwei Theile mit lyrischen, ebenfalls grossentheils kunstmässigen Romanzen, mit anderen Gedichten derselben Art (*coplas y canciones de arte menor, letras, letrillas etc.*) vermischt, folgen, und erst 1832 schloss er seine Sammlung mit den beiden Theilen der episch-historischen Romanzen (*caballerescos é históricos*), die neben noch so manchen kunstmässigen doch auch die alten Volksromanzen und zwar in ihrer schmucklosen Reinheit ohne alle Schönpflästerchen der modernen Retouche, ohne ästhetische Appretur enthielten, und in der erwähnten Einleitung dazu sprach er zuerst unumwundener seine Ansichten von den Vorzügen der altspanischen Nationalliteratur und von den unnachahmlichen Reizen der Volkspoesie aus. In dieser Einleitung (die auch der neuen Ausgabe mit einigen berichtigenden Anmerkungen und Zusätzen wieder vorgedruckt ist) gab er klar seinen Ausgangspunct an und enthüllte nun — da er für den Gegenstand und das Ziel seiner Unternehmung ein theilnehmendes Publicum gewonnen hatte — ohne Hehl die Beweggründe, warum er dabei einen Weg eingeschlagen habe, den er selbst als den dem sachgemässen entgegengesetzten bezeichnet, indem er sagt:

„Da ich es mit einer Generation zu thun hatte, die durch die Kritik und Philosophie des 18. Jahrhunderts erzogen und geschult war, so wollte ich mein Werk nicht vom streng wissenschaftlichen Standpunct aus unternehmen, und eben darum begann ich es mit dem Prunke der morisken Romanzen statt mit den einfachen kunstlosen Erzählungen der Ritter- und historischen Romanzen, die ich nun herausgebe.... Wenn ich daher mein Unternehmen

damit schliesse, womit ich es hätte beginnen sollen, so geschah es nur in der Absicht, es so erscheinen zu lassen, dass es der Einbildungskraft der Leser schmeichle, dass es die Theilnahme des Publicums errege, und dass es, die Rosen vor den Dornen bringend, nicht die Gemüther abwende und von der Lecture abschrecke."

Und in der That, diess war auch der klügste Weg; so hat sich Duran das grosse Verdienst erworben, eine unbefangenere Würdigung der alten Nationalliteratur herbeizuführen, die Liebe zur Volkspoesie wieder zu wecken und die Romanzen wieder zu Ehren gebracht zu haben. Denn seine Sammlung wurde nicht nur im In- und Ausland gelesen und geschätzt, wie die Nachdrücke derselben (unter dem Titel „*Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles*", von Ochoa besorgt) zu Paris (1838) und Barcelona (1840) beweisen, sondern auch die ausgezeichnetsten unter den neuesten Kunstdichtern, wie Lista, der Herzog von Rivas, Roca de Togores, Romero y Larañaga, Zorrilla, Serafin Calderon u. A. cultivierten wieder mit mehr oder weniger Glück, aber mit wachsendem Beifall des Publicums diese langverschmähte Form und sangen wieder wie einst Góngora und Lope de Vega, mit den Blinden um die Wette Nationalsagen und sogar die Grossthaten der vaterländischen Geschichte im alten Romanzentone, welche sie vor nicht gar langer Zeit nur in langathmigen Epopöen und in den schulgerechten *Ottave rime* zu behandeln gewagt hätten. Ja der berühmte dramatische Dichter Hartzenbusch gab eine illustrierte Prachtausgabe der besten alten Volksromanzen heraus[1].

Nur infolge einer solchen Umwälzung in der Geschmacksrichtung der Spanier konnte ein unternehmender Buchhändler, Rivadeneyra in Madrid, es wagen, ein so weit aussehendes und kostspieliges Nationalwerk wie die „*Biblioteca de autores españoles*" (bis jetzt 45 Bände) erscheinen zu lassen[2] und darin zwei

[1] „*Romancero pintoresco, ó Coleccion de nuestros mejores romances antiguos*" (Madrid, 1848), mit Illustrationen nach denen der bekannten englischen Uebersetzung Lockhart's.

[2] Vergl. meine Anzeige der ersten drei Bände derselben in den Wiener „Jahrbüchern der Literatur", Bd. CXXII.

ganze Bände der neuen Auflage von Duran's „*Romancero*“ einzuräumen.

Wenn man sagt „neue Auflage“, so begeht man eigentlich ein schweres Unrecht an dem Herausgeber, wenn er auch selbst mit dieser bescheidenen Bezeichnung seinen neuen „Prolog“ eröffnet; denn es ist ein neues Werk, die reiche Frucht fortgesetzter Studien und vom Glücke begünstigter Sammlung, wozu das alte nur den Keim bildet, mit diesem nicht mehr zu vergleichen in der Anlage, Ausführung, in den Dimensionen (der erste Band, im grössten Lexikonoctav und zweispaltig, hat XCVI und 600 Seiten, der zweite XII und 736) und in der Vollständigkeit (die alte Ausgabe enthält in allen fünf Theilen 1150 Stücke, darunter viele nicht einmal der Form nach den Romanzen angehörige; die neue Ausgabe giebt 1901 Romanzen).

Vor allen verdient dieser „*Romancero*“ den Beisatz „*general*“, denn er ist unter allen bis jetzt erschienenen Sammlungen die vollständigste der in irgend einer Beziehung merkwürdigen Romanzen bis zum Schlusse des 17. Jahrhunderts. Daher unterscheidet er sich auch von allen übrigen durch den Reichthum und die Mannichfaltigkeit der Quellen; denn es wurden dazu nicht nur fast alle alten gedruckten Sammlungen[1], wovon bekanntlich die meisten zu den seltensten Büchern der spanischen Literatur gehören, nicht nur handschriftliche Sammlungen auf den öffentlichen und Privatbibliotheken Spaniens, sondern auch die mündliche Tradition und zuerst in solcher Ausdehnung die fliegenden Blätter, diese ältesten und ächtesten Quellen der Romanzen, benutzt. Diese Quellen sind in den Einleitungen und Anhängen bibliographisch genau verzeichnet, so dass man dadurch auch die vollständigste und verlässlichste Bibliographie der Romanzen erhält, und werden, was eine Hauptsache für den wissenschaftlichen

---

[1] Nur die beiden ältesten und seltensten, die erste Ausgabe des *Cancionero de rom.* o. J. und die erste Ausgabe der „*Silva de varios romances*“ (2 Bde., Zaragoza, 1550), sind auch Duran unzugänglich geblieben, woraus zu schliessen, dass in Spanien selbst keine Exemplare mehr davon existieren. Auch von Timoneda's „*Rosas*“ hat Duran kein Exemplar in Spanien aufgefunden und daher meine Auswahl (Leipzig, 1846) nach dem einzigen bekannten Exemplar in der Wiener Hofbibliothek an den betreffenden Stellen seiner Sammlung ganz einverleibt.

Gebrauch ist, bei jeder einzelnen Romanze gewissenhaft angegeben. Denn das ist eben der zweite Hauptvorzug dieses „*Romancero*“ dass er nicht bloss ästhetische Interessen, sondern hauptsächlich das wissenschaftliche im Auge hat, dass er den literarhistorischen Zwecken vollkommen genügt und aus ihm allein sich eine genetisch-pragmatische Geschichte dieser Dichtungsgattung bis zum Ende des 17. Jahrhunderts herstellen lässt. Zwar könnte man wünschen — wollte man diese Zwecke auschliesslich berücksichtigt und erleichtert sehen — dass auch die Anordnung und Gruppierung der Romanzen im Ganzen und Einzelnen nur durch wissenschaftliche Kriterien bestimmt worden wäre, während auch in dieser neuen Ausgabe grossentheils nur stoffliche Eintheilungs- und Gliederungsgründe vorgewaltet haben; allein theils hätte eine streng wissenschaftliche Classification für das grössere Publicum, das doch auch dabei berücksichtigt werden musste, grosse Unbequemlichkeiten gehabt, theils ist nicht nur diese Classification in einem eigenen Anhang[1] des neuen Prologs systematisch aufgestellt und entwickelt, sondern auch alle einzelnen Romanzen sind in einer am Ende des zweiten Bandes beigegebenen besonderen „Nachweisung“[2] nach den im Systeme aufgestellten acht Classen zusammen geordnet worden, so dass auch der an dergleichen Mühen mehr gewöhnte wissenschaftliche Forscher sich daraus eine seinen Zwecken entsprechende Übersicht und Anordnung verschaffen kann und grossentheils befriedigt wird. Ja diese Classification, in einem solchen Umfange durchgeführt, halte ich, was man auch im Einzelnen dagegen einwenden mag, für das grösste und eigenthümlichste Verdienst dieser Sammlung; dadurch hat sie sich den Anspruch auf den Namen der ersten wissenschaftlichen gesichert und muss allen nachfolgenden zur Grundlage dienen.

---

[1] *Apendice sobre la clasificacion de los romances considerados relativamente á las épocas á que se atribuye su composicion, y al enlace que forman entre sí las diversas modificaciones que experimentaron en la tradicional y en la artística.*

[2] *Indicacion por números de los romances ordenados segun las ocho clases características en que se han intentado establecer.* Ueberdies wird in den alphabetischen Tafeln der Romanzenanfänge jede Romanze durch die beigesetzte Classennummer charakterisiert und auch hier eine genaue Angabe ihrer Quellen beigefügt, sodass diese Tafeln allein schon einen trefflichen Wegweiser für den wissenschaftlichen Forscher abgeben.

Im Werke selbst ist, wie gesagt, die An- und Zusammenordnung der Romanzen im Ganzen ungefähr dieselbe geblieben wie in der früheren Ausgabe, nämlich vorzugsweise nach dem Inhalt und der stofflichen Behandlung und nur nebenbei mit Berücksichtigung des Alters, Entstehungsprincips und der formellen Bildung[1]. Mit Ausschluss der Romanzen geistlichen Inhalts (*composiciones místicas y devotas*), die Duran in einem eigenen Werke zu behandeln sich vorgenommen, ordnet er daher den ganzen hier gegebenen reichen Vorrath unter drei Hauptrubriken: die der sagenhaften oder novellenartigen (*fabulosos ó novelescos*), der historischen (*históricos*) und die der Romanzen vermischten Inhalts (*varios*). Man ersieht aber schon aus dieser Hauptabtheilung das Misliche derselben, da z. B. zwischen den sagenhaften und historischen oft kaum ein Scheidungsgrund zu finden ist und die sagenhaft-volksmässigen historische im höheren Sinne sind als die chronikenartigen, weshalb Duran selbst mit Recht, wenn auch nicht ganz consequent die Romanzen, welche historische Personen und Thaten der vaterländischen Geschichte sagenhaft behandeln (wie die von den sieben Infanten von Lara, vom Cid u. s. w.) den historischen eingereiht hat. Und die Rubrik der vermischten Romanzen ist in der That eine wahre Verlegenheitsrubrik, in welches Chaos auch er, wie wir sehen werden, nur durch Unterabtheilungen, theils vom Inhalt, theils aber auch vom Ursprung und von der Form entnommen, eine Art von Ordnung und gleichmässiger Zusammenstellung zu bringen gewusst hat;

---

[1] Duran, der selbst die Vorwürfe, die man gegen dieses Verfahren vom wissenschaftlichen Standpuncte machen könnte, anerkennt, sucht es vom praktischen Standpuncte aus also im neuen „Prolog" zu rechtfertigen: „*Bien quisiera ordenar los romances por su antigüedad, pero es casi impracticable, puesto que en general se ignora la fecha de su composicion, y solo puede vagamente conjeturarse observando su lenguaje, sus modismos y el carácter de sus narraciones. Un plan así concebido diera márgen á graves yerros, y excluiria la posibilidad de cualquiera otro método, que por su sencillez, ya que no por su erudicion, fuese claro y practicable. En estas razones me he fundado para clasificar los romances por series de materias y asuntos, en vez de hacerlo sobre otros datos vagos é inciertos. No obstante, á riesgo de mil errores fáciles de cometer y difíciles de evitar, en un apéndice que seguirá á este prólogo, adoptaré por via de ensayo un método, que aplicaré á cada romance en el índice de materias, designándole la clase y épocas á que presumo puede pertenecer, atendiendo á su espíritu, carácter, construccion y lenguaje.*"

Verlegenheiten, die, hätte er der wissenschaftlichen, genetisch-chronologischen Anordnung gefolgt, weggefallen wären.

Zu der ersten Rubrik (der sagenhaften oder novellenartigen) rechnet er die sogenannten morisken, die Ritterromanzen und einige der vulgären[1]; zu der zweiten (der historischen) die aus der thatsächlichen oder sagenhaften Geschichte (*los de historia verdadera ó tradicional*), und zu der dritten alle übrigen subjectiv-lyrischen Romanzen verliebten, satyrischen und burlesken Inhalts (*de asuntos amorosos, satíricos y burlescos*).

So beginnt Duran auch noch diese neue Ausgabe mit den sogenannten morisken Romanzen („*Romances moriscos novelescos*“); zwar nicht mehr aus demselben Grunde wie die erste, wohl aber, weil Duran noch der Meinung ist, dass eine streng chronologische Anordnung kaum durchführbar sei, und dass auch unter diesen morisken Romanzen eben so alte, ächte und volksmässige sich finden, wie unter den historischen und Ritterromanzen[2].

---

[1] Wir werden später sehen, was er unter „vulgären“ Romanzen versteht, und ich bemerke hier nur, dass er sie abweichend von dieser in der Einleitung aufgestellten Hauptabtheilung im Werke selbst alle in einer besondern Abtheilung zusammengestellt hat.

[2] *Algunos pensarán que, no por los romances moriscos, sino por los históricos ó caballerescos, deberia haber comenzado este Romancero, suponiendo á estos mas antiguos que los otros. No lo he ejecutado así, porque aunque es cierto que el mayor número de los históricos sea mas de época remota y tradicional, entre los moriscos se hallan algunos de igual clase y época. Así pues, y como cada uno de los romanceros que componen la obra contiene romances viejos de tradicion y genuinamente nacionales, era indiferente, respecto á este punto, el comenzarla con uno ó con otro.* Die genetisch-chronologische Anordnung hätte ihn aber überzeugt, dass nur sehr wenige der hier den morisken beigeordneten Romanzen wirklich an Alter und Volksmässigkeit den historischen und Ritterromanzen gleichen Ursprungs gleichgestellt werden können; und dass diese wenigen nicht nur dem Ursprung und der Form, sondern auch dem Geist, Ton und selbst dem Inhalt, kurz ihrem ganzen Charakter nach viel passender jenen historischen oder Ritterromanzen angereiht werden als den sogenannten morisken, von denen sie in jeder Beziehung sich charakteristisch unterscheiden. Für den wissenschaftlichen und selbst den blos ästhetischen Standpunct ist es aber keineswegs „gleichgültig“, dass man aus so heterogenen Elementen hervorgegangene Producte zusammenstellt und die Entwickelungsgeschichte der ganzen Gattung unnöthigerweise dadurch verdunkelt, indem man, statt mit den einfachsten, ältesten und volksmässigsten zu beginnen, die Classe an die Spitze stellt, welche der Mehrzahl nach aus bis zur Affectation raffinierten

Noch hat Duran den Werth dieser neuen Ausgabe durch vier Anhänge erhöht. Die ersten drei enthalten die in einer von der gewöhnlichen abweichenden Form construierten Romanzen (*en versos anacreónticos; Romances cortos, Romancillos; Romances .... hechos en versos pareados*). Der vierte giebt einen Wiederabdruck der *Crónica rimada* vom Cid (diese wurde aber nicht, wie Duran hier angiebt, zuerst in Paris gedruckt, sondern, wie bemerkt, in den Wiener Jahrbüchern Bd. 116, Anzeigeblatt, eben als Anhang zu meinem vorliegenden Aufsatze), mit einer sehr schätzbaren Einleitung und mit kritischen Anmerkungen, worin er zum Theil Dozy's Ansichten, besonders in Rücksicht auf den historischen und poetischen Charakter des Cid, zu widerlegen oder doch zu modificieren sucht, worauf ich später zurückkommen werde.

31) *Primavera y Flor de Romances, ó Coleccion de los mas viejos y mas populares rom. castellanos publicada con una introduccion y notas por F. J. Wolf y C. Hofmann.* Berlin, 1856. 2 *Voll.* 8.

Der Titel bezeichnet wohl hinlänglich was dadurch erstrebt wurde; ob und wie weit es gelungen, das vorgesteckte Ziel zu erreichen, muss Anderen überlassen bleiben zu beurtheilen[1].

---

dem der Verfallzeit nahestehenden Culminationspunct angehörenden reinen Kunstproducten besteht. So sehr ich daher in der ersten Ausgabe dieses Beginnen entschuldigt und, weil klug, gerechtfertigt fand, so sehr hätte ich bei dieser neuen gewünscht, da jene Motive nun grossentheils weggefallen, dass die morisken erst nach den Ritter- und historischen Romanzen eingereiht worden wären, da selbst, die Anordnung blos nach dem Stoffe als praktischer zugegeben, die morisken viel besser verstanden worden wären, wenn ihre fingierte Objectivität in der thatsächlichen der historischen aus den Grenzkriegen mit den Mauren (*fronterizos*) und ihre ideal-ritterliche Maske in den noch im Geist einer wirklich chevaleresken Zeit erfundenen Ritterromanzen ihren Entstehungsgrund und ihre Erklärung gefunden hätten.

[1] Ausser den oben angeführten ausführlicheren Beurtheilungen sind mir folgende Anzeigen, die sämmtlich das Unternehmen mit freundlicher Nachsicht gewürdigt haben, bekannt geworden: Allgem. Augsb. Zeitschr., 1856, Beilagen zu No. 109 und 200; — Ausland, 1856, No. 20; — Magazin f. d. Lit. d. Ausl., 1856, No. 67 und 68; — Heidelb. Jahrb., 1856, No. 6, S. 470—473; — Lit. Centralbl. f. Deutschl., 1856, No. 32; — Archiv f. d. Stud. d. neueren Spr. u. Lit., 1856, Bd. XX. S. 103—104; — Blätt. f. lit. Unterh., 1857, No. 4; — Münchner Gelehrte Anz., 1857, No. 38;

Während diese Sammlungen beweisen, dass die Gebildeten in Spanien wieder ein ästhetisches und literarisches Interesse an den Romanzen, und zwar nicht nur an den modernen kunstmässigen, sondern auch an den alten volksmässigen fanden, während einige der neuesten und talentvollsten Dichter [1] es sogar versuchten, wieder ernste historische Stoffe im alten Romanzenton zu behandeln, sind die Romanzen der unteren Volksclassen, die sich selbst, den Blinden und Bänkelsängern überlassen blieben, in unserem Jahrhunderte nur wenig verschieden von denselben aus den beiden vorhergehenden geworden, und werden von den Gebildeten noch mit derselben Verachtung angesehen. Es mögen — wie Depping (*Tomo I, pag. XXXIV—XXXV*) etwas zu sanguinisch behauptet, Alcalá-Galiano aber (ebenda, *pag. LXXIX*) bedeutend ermässigt hat — allerdings einige historische und politische Romanzen in dem Befreiungs- und späteren Bürgerkriege unter dem Volk entstanden oder in Umlauf gekommen sein; aber im Ganzen gleichen die Volksromanzen des neunzehnten Jahrh. den früheren in Stoff und Ton, bilden noch immer devote, burleske, Liebes- und Räuberromanzen im Bänkelsängerton bei weitem die Mehrzahl; ja die sie enthaltenden fliegenden Blätter „gedruckt in diesem Jahr" sind oft nur immer wieder neu aufgelegte Abdrücke viel älterer; denn das Volk ist, wenn es sich selbst überlassen bleibt, wie in seiner Tracht, so in seinem Geschmack, sehr zähe am Althergebrachten haltend. Zu dieser Annahme berechtiget uns wenigstens eine Sammlung von ungefähr 300 solch fliegenden Blättern, meist zu Córdoba (auch zu Madrid, Valencia,

---

— *El Español*, 1856, *Octubre;* — *Athenæum français*, 1856. No. 28; — *Bulletin du Biblioph. français*, 1856, *p.* 845; — *Correspondance litt.*, 1856—57, *p.* 150; — *Revue des sociétés savantes*, *Tome I.* 1856, *p.* 460; — *The Athenæum*, *Novemb.* 1856, No. 1515, *p.* 1368.

[1] Doch findet es einer dieser Dichter, D. Manuel Maria Del Mármol, der seinen „*Romancero*" (Sevilla, 1834, 2 *Vol.* 32⁰) der Akademie der schönen Wissenschaften von Sevilla widmet und ihn unter ihre Aegide stellt, noch für nöthig, sich und die Akademie desshalb zu entschuldigen, indem er von letzterer rühmt: „*no se espanta con el nombre* (d. i. der Romanzen)", und als einen Hauptbeweggrund, sich zum Romanzendichten herabzulassen, angiebt, dass auch die Ungebildeten durch die Cultur dieser ihnen geläufigsten Dichtart am leichtesten zu den höheren Stufen der Kunstpoesie emporgehoben werden könnten! —

Barcelona, Valladolid, u. s. w.) *„en la imprenta de Rafael García Rodriguez“* im zweiten Jahrzehend dieses Jahrh. (1822 ff.) gedruckt, welche in zwei Quartbände zusammengebunden die k. k. Hofbibliothek besitzt. Die Mehrzahl dieser Romanzen sind komische (*burlescos*, wie die *Relaciones burlescas, compuestas por D. Agustin Nieto*), ein paar im Volksdialekt der andalusischen Bauern (*gansos*)[1]; abenteuerliche Geschichten von Verliebten

---

[1] In mehreren Versionen kommt auch die von Depping, *Tomo II, p.* 477, mitgetheilte Romanze vom Schlaraffenlande (*„Isla de Jauja,“* oder *„Tierra de Tartanea“*) vor. Auch eine Erzählung: *„El Molinero de Arcos,“* nach einem französischen Fabliau, wiewohl der Verfasser am Ende sagt:

> *Y ahora Pedro Marin*
> *Advierte que no es novela*
> *Que por testigo de vista*
> *Pone al ciego de la peña.*

Ueberhaupt haben auch diese Jongleurs des neunzehnten Jahrhunderts die Sitte beibehalten, sich zu Anfang oder Ende an ihre Zuhörer zu wenden, sie im Eingang um Aufmerksamkeit, am Schluss um Nachsicht zu bitten, wo sie sich dann manchmal nennen. In den devoten Romanzen insbesondere rufen sie zu Anfang meist auch die Jungfrau Maria um Beistand an, dieses Wunder würdig zu erzählen. — Die Anrede an das Publicum richtet sich nach dem Stoff ihres Vortrags, ist er ernst, so sagen sie z. B. *„Audite, Señores mios, Atencion, noble teatro“*; sind es die Heldenthaten eines Räubers, so wenden sie sich an die *„Jaques“* oder *„Guapos“*, z. B. in folgendem charakteristischen Eingang zu der *„Romance, en que se declaran los hechos, valentias y arrojos del andaluz mas valiente llamado Francisco Correa:*

> *Oid, mancebos valientes,*
> *Los que blasonais de guapos,*
> *Los que andais con bizarrias,*
> *Ocupados todo el año*
> *Con la espada y la rodela,*
> *Armados de punta en blanco.*
> *Calle aqui Francisco Estéban,*
> *Aunque fué tan alentado,*
> *Y don Agustin Florencio*
> *No blasone de bizarro,*
> *Cuelgue Romero la charpa,*
> *Las escopetas, y frascos,*
> *Mientras paso á referir*
> *Los hechos, y los estragos*
> *Del mas valiente Andaluz,*
> *Y del tigre mas bizarro.*

(darunter noch mehrere von Christensklaven, welche maurische Prinzessinnen entführen und bekehren, und öfter nennt sich am Ende als deren Verfasser: Alonso de Morales); devote Romanzen von Heiligen und Wundern, Zigeunerromanzen, vorzüglich aber Räuber- und Criminalgeschichten. Diese Volkshelden des jetzigen Jahrhunderts lassen denen der früheren nur wenig Raum mehr, und wie *rari nantes* finden sich unter der Masse der vorliegenden Romanzen noch ein paar von *Garcilaso de la Vega*, *Hernando del Pulgar*, „*Doña Ines de Castro*, *cuello de garza de Portugal*,“ *Griselda*, und diese verhalten sich zu den alten Volksromanzen, wie die elenden Holzschnitte der vorliegenden Blätter zu den köstlichen Miniaturen des Mittelalters. Dagegen lernen wir aus diesen Blättern doch eine neue, merkwürdige Erscheinung in der Volkspoesie kennen; nämlich die Rückwirkung der dramatischen Poesie auf die volksmässige Roman-

---

Die hier genannten, die der „*mas valiente Andaluz*“ alle übertrifft, sind nämlich lauter berüchtigte Räuber. — In den burlesken Romanzen ist diese Anrede oft mit ironischem Selbstlob verbunden, wie in folgender, die zugleich die Haupteigenschaften eines solchen Bänkelsängers angiebt, in der „*Relacion burlesca intitulada del Caballo. Compuesta por D. Agustin Nieto:*

Una vez, que ustedes quieren,
Que en esta sala me plante
A divertir las Madamas,
Y alegrar á los galanes,
Ya estoy puesto en pié derecho,
Como palo de estandarte:
Dispongan de mi persona
Lo que quisieren mandarme,
Canto, bailo, ó represento? etc.

Eben so charakteristisch ist der Schluss, in dem, wie gewöhnlich, um Verzeihung für „die Ungeschicklichkeiten“ des Vortragenden oder Verfassers gebeten wird:

Perdonadme, Señoritas,
La porreria tan grande,
Que si estoy un poco mas
En caballo he de tornarme:
Con que así, abur Madamitas,
Caballeritos, mandarme,
Con vuestra grata licencia
Lo mejor será sentarme.

zenpoesie, und wir sehen auch an diesen Beispielen, wie gerade der Theil der modernen spanischen Kunstpoesie, der am tiefsten in der Volksthümlichkeit wurzelt, von Anfang an mit den Romanzen enge verbunden war, so häufig aus den Volkssagen und Romanzen seine Stoffe entlehnt, und selbst die Romanzenform adoptiert und am beharrlichsten cultiviert hat[1], auch am ersten wieder volksmässig wird und sich mit den Romanzen amalgamiert. Ein guter Theil der vorliegenden Blätter ist nämlich nichts weiter, als ein Abdruck der in Form und Ton der Romanzen verfassten Stellen der beliebtesten *Comedias*, und zwar nicht nur der in ihnen enthaltenen Erzählungen, sondern selbst auch der Dialoge. Die ersteren führen den Titel: „*Relacion*“, und je nachdem sie von einem Mann oder einer Frau im Stücke vorgetragen werden, mit dem Zusatz: „*de hombre*“, „*de galan*“, oder „*de muger*“; so z. B.: „*Relacion de la comedia: La vida es sueño, de Calderon. De galan* (die Erzählung Basilio's, in der *Jornada* Ia: „*Ya sabeis, estadme atentos*“); — *Relacion de hombre. El mayor monstruo los zelos. De Calderon.*“ (Die Rede des *Tetrarca*, *Jornada II.* „*Si todas cuantas desdichas*“); — „*Relacion de muger. El Maestro de Alejandro. De don Fernando de Zárate* („*Escuchame atentamente*“) Sind es Dialoge, so führen sie den Titel: „*Pasillo*“; z. B. „*Pasillo del Cid Campeador. Personas. El Rey. El Cid*“ (aus der von Depping, *Tomo I*, *pag.* 273 erwähnten Comedia: „*Vida y muerte del Cid Campeador*, *y noble Martin Pelaez;*“ worin eben die von Depping als besonders volksthümlich bezeichnete Stelle vorkommt); — „*Pasillo de la Comedia intitulada: El animal de Ungría* (von Lope de Vega); — „*Pasillo de La prudente Abigail*, *por Don Antonio Enriquez Gomez.*“ — Auch aus „*Autos;*“ z. B. „*Relacion del Auto sacramental intitulado: El veneno y la triaca. Por Calderon.*“ — Aber auch von den Volksdichtern selbst componierte ähnliche „*Relaciones*“ und „*Pasillos*“ kommen vor; wie: „*Relacion nueva de muger. La vengada Madrileña. Compuesta por Juan García Valeros*, *vecino de la villa del Arahal.*“ — „*Pasillo. El Moro y el Christiano.*“ — „*Pasillo. Juan Rana y Anton Rapao* (beide mit Anweisung für die Darsteller, und das letztere mit dem Schluss:

---

[1] Vgl. Depping, *l. c. Tomo I. pag. XXI—XXII.* — v. Schack, Geschichte der dramatischen Lit. und Kunst in Spanien. Berlin. 1845. 8. Thl. I, S. 104—108.

„*Y yo suplico rendido — Un victor para los dos*“ — d. i. ein *Plaudite* für die beiden Darsteller). Auch unter dem Titel: „*Dialogo*“; wie: „*Dialogo entre Galan y Dama, cuyo titulo es: Cobrar la fama es nobleza, y desempeñar su agravio*“ (ebenfalls mit Anweisungen für die Darsteller; am Ende: *Juntos* [Alle]: „*Y Juan García Valeroso — De estos discretos renglones — Un victor pide al senado — Si lo merecen sus voces*“). — Von dieser Nachahmung war nur ein Schritt zur Parodie; und er geschah auch, wie z. B. in folgenden Parodien: „*Relacion nueva jocosa. Trovada* (d. i. parodiert) *de la Comedia intitulada: La fuerza del natural*“ (von Moreto); — „*Relacion burlesca intitulada: Los amantes de Teruel, para cantar y representar, compuesta por un aficionado*“ (eine Parodie der auch hier als Romanzenblatt vorkommenden Erzählung des Diego de Marsilla, am Ende der zweiten *Jornada* der eben so betitelten *Comedia* von Montalvan: „*En Teruel, Principe ausgusto*“). — Ja sogar eine Parodie dieser dramatischen Romanzengattung überhaupt und der Art, sie vorzutragen und darzustellen, kommt vor: „*Relacion nueva jocosa de Olvidos*“ (ein sehr unfläthiges Quodlibet, in welchem der Bänkelsänger seine Vergesslichkeit und sein Missgeschick beim Vortrag von dergleichen „*Relaciones*“ ironisch beklagt und am Ende sich trunken stellt)[1]. — Beach-

[1] Zur Charakteristik dieser Art von Volkskomödianten und ihres Publicums mag folgende Stelle dienen, in der er angiebt, warum er zu solchem „*Representar*“ nicht tauge:

Y así por mi natural
Soy muy malo para esto,
Por muchas cosas: La una,
Es en cuanto á lo primero,
Que eso requiere viveza,
Y yo viveza no tengo,
Que es para representar
Lo esencial, esto supuesto,
Se han de saber menear
Las manos, y yo no puedo,
Porque me canso los brazos,
De abofetear el viento,
Ya colérico, ya activo,
Ya tímido, ya resuelto:
Esto ha menester donaire,
Y yo donaire no tengo,

tenswerth ist es übrigens, dass — wie schon die Titel der angeführten zeigen — alle diese „*Representaciones*“ und „*Pasillos*“ nur aus den älteren Stücken der ächt spanischen Nationalbühne gewählt sind, und daher das Volk wenigstens dieser immer treu geblieben ist. — Ausser Romanzen enthält die vorliegende Sammlung wohl auch Gedichte in anderen Formen, doch verhältnissmässig nur in kleiner Anzahl; wie *Matracas*, *Seguidillas*, und besonders *Trobos* oder *Glosas* (Glossenlieder meist in *Quintillas*, verliebten Inhalts zu Ständchen oder zum Tanz, über eine *Copla* aus einem älteren beliebten Liede); auch Räthsel, „*Enigmas*“ in der Romanzenform, (wie: *El pensamiento del hombre*, *Enigma curioso, en un discreto Romance, compuesto por Lucas del Olmo Alfonso*, dessen Name, so wie Lobo's, in Spanien sprichwörtlich geworden

---

Mas aunque lo tenga, y sepa
Hacer muy bien todo aquesto,
De imaginar de lo que
Quedarán en mí diciendo
Algunos murmuradores,
No representar es cierto;
Pues nunca falta que digan:
Si algo se escucha, qué necio,
Si mira, qué presumido,
Ridículo, si es pequeño,
Si es alto, qué paja larga,
Y aunque no haya nada de esto,
No falta nunca por donde
Dejen de quedar diciendo.
Por esto yo no quisiera
Obedeceros; mas puesto,
Que ya estoy á la vergüenza,
Salga malo, ó salga bueno,
Diré una Relacion, que
No la ha oido nadie, siendo
De Comedia, que no ha
Dos dias, que la hicieron
Entre tres amigos mios,
Escuchen, que ya comienzo
A decirla, que no sé
Yo lo que me estoy diciendo,
Y si luego han de meterme
Meteréme desde luego.
Siéntase, y vuelve á levantarse, etc.

ist, um schlechte Romanzenmacher zu bezeichnen), und in anderen Formen (wie: *Enigmas descifrados. De don Diego de Torres*, in kleinen Coplas verschiedener Art, mit der Auflösung darunter) kommen vor [1]. —

So schliessen wir nun mit dieser Sammlung [2] — bei der wir uns länger aufhielten, weil derlei Sammlungen auf deutschen Bibliotheken nicht viel minder selten zu treffen sein dürften, als die alten *Romanceros* — unsere Romanzenschau, wie wir sie begonnen: mit fliegenden Blättern aus dem Walde der Volkspoesie. Wohl sieht an ihnen, der sie zu sammeln versteht, dass die Zeitstürme diesen Wald noch nicht gänzlich entblättert haben; wohl künden sie dem, der sie nicht unbeachtet verwehen lässt, dass das Volk noch nicht ganz die Lust verloren hat, dem kunstlosen Liede seiner Waldsänger zu lauschen; aber es sind nicht mehr saftige, duftige, frischgrüne Frühlings-Blätter aus dem naturwüchsigen, unentweihten Urwalde, sondern halb von der Treibhaushitze der Kunst versengte, halb von dem Schmutze der Gemeinheit besudelte Herbstblätter aus den gelichteten Gemeindeforsten oder den staubigen Alamedas der Arraba-

---

[1] Auch Duran giebt Verzeichnisse der Vulgär-Romanzen des 18. und 19. Jahrh. in fliegenden Blättern, *Tomo I. p. LXXXV—XCVI* und Proben davon in der Abtheilung der *Romances vulgares (l. c.)*.

[2] Es versteht sich von selbst, dass sich Sammlungen von Romanzen und Volksliedern nicht nur in der zur Schriftsprache gewordenen castilischen Mundart, sondern auch in den übrigen provinziellen Mundarten machen lassen. Aeltere Proben der Art erwähnen Depping (*l. c. Tomo I, pag. XXIV y LX—LXI* und Duran (*l. c. Tomo I, pag. LXIII—LXVI*); eine kleine Sammlung von ganz modernen Romanzen und Volksliedern in catalanischer Mundart besitzt die k. k. Hofbibliothek. Auch sie besteht aus fliegenden Blättern, gedruckt zu Barcelona, theils Romanzen, theils Gedichte in anderen Formen (*Trobos, Decimas, Cuartillas*, u. s. w.) enthaltend, meist burlesken oder devoten Inhalts, und auch darunter mehrere in dialogischer Form, wie z. B. „*Gustos Colloqui, entre un enamorat lacayo, y una hermosa cuynera, en que, despues de alguns requiebros, refereix ella sos treballs, y las raresas de una Mestresa*;“ — und schon ganz dramatisch z. B. „*Representacio y conversio de la Samaritana Interlocutors: Jesus, Judas, San Pere, San Joan, La Samaritana*,“ — und: „*Lo Estudiant magich, o l'anima del Señor Libori. Personas: March, marit., Laya, muller, Don Juan, Estudian.*“ Beide mit Anweisung für die Darsteller. — Vgl. auch meine: „Proben portugies. und catalanischer Volksromanzen.“ (Wien, 1856. 8. besonders S. 30—31).

les; aber die Lieder, die sie künden, sind nicht mehr der Siegeston des kampflustigen Aars, das Liebesgirren der scheuen Turteltaube, der sehnsuchtsvolle Schlag der einsamen Nachtigall, oder der freudig aufwirbelnde Triller der himmelwärts strebenden Lerche, sondern das Gekrächze raubsüchtiger Raben, das lüsterne Gezwitscher geiler Sperlinge, das melancholische Pfeifen des eingesperrten Gimpels, oder der übeltönende Ruf des im eigenen Kothe wühlenden Wiedehopfs, und dazu noch das alle parodierende Geschrei des Spottvogels! —

Jedesfalls ergeben sich schon aus dieser Übersicht des uns bekannt gewordenen Romanzen-Materials und dessen Aufspeicherung in Sammlungen zugleich die Umrisse der äusseren literarischen Geschichte der Romanzenpoesie.

Die innere genetische Geschichte der Romanzenpoesie ist der Gegenstand der folgenden Abschnitte; und hier habe ich vor allen die Untersuchungen V. A. Huber's und Duran's als die bahnbrechenden und erfolgreichsten mit gebührendem Dank anzuerkennen.

II. Vom Ursprung, der formellen Bildung und Entwicklung der Romanzen.

Frägt man nach dem Ursprung und der primitiven Form der Romanzen im Sinne von lyrisch-epischen Volksliedern der Spanier, so kann man, der Natur der Sache nach, keine apodiktisch-bestimmte, documentierte Antwort erwarten, und muss von vorne herein zugestehen, dass man sich mit wahrscheinlichen Vermuthungen und Schlussfolgerungen, nur aus den allgemeinen Principien der Volkspoesie überhaupt und der analogen Entstehung und Entwicklung der spanischen insbesondere geschöpft und geschlossen, begnügen wolle. Denn auch in Spanien reichen, wie fast überall, die urkundlichen Belege, die unzweifelhaft ächten Denkmäler der Volkspoesie nicht über jene Zeit zurück, in der sie bereits einen solchen Grad von Bildung und Einfluss auf die Kunstpoesie erlangt hatte, dass sie von dieser berücksichtigt werden musste und der Aufzeichnung werth gehalten wurde. Ja nicht einmal historisch beglaubigte Nachrichten von ihrer Existenz unter dem Namen der „*Romances*“ lassen sich kaum vor dem

fünfzehnten Jahrhundert nachweisen[1]. Damals erst, nachdem einerseits die castilische Kunstpoesie von der lemosinischen und

---

[1] Die schon oben angezogene Stelle aus dem Briefe des Marques de Santillana: „*Infimos son aquellos que sin ningunt orden, regla ni cuento facen estos romances e cantares etc.*“ scheint die älteste zu sein, in der man „*romances*“ schon im Sinne von Volksballaden nehmen kann; noch unzweifelhafter in der Romanze von „*Aliarda*“, die anfängt: „*En las salas de Paris;*“ im Schlussvers: „*Y aun el romance acabado*“ (nach dem *Canc. de rom.* und der *Silva*); und in der ebenfalls alten von der Königin Blanca: *Entre la gente se suena*, am Schlusse: *Como el romance decia* (*Primavera*, No. 67a.). Hingegen nennt der Erzpriester von Hita unter den verschiedenen Gattungen von Liedern, die er für das Volk gemacht hat (*Coplas* 1487—88) die Volksballaden, die er doch deutlich genug bezeichnet, noch nicht „*Romances*“, sondern „*Cantares*“, d. i. epische Lieder, im Unterschied von den rein lyrischen „*Cántigas.*“ So werden in der *Crónica general* die epischen Volkslieder und die volksmässigen Epen der Jongleurs „*Cantares*“, „*Cantares de gesta*“ oder „*Cantares de los juglares*“ genannt; das *Poema del Cid* nennt sich selbst ein „*Cantar*“, und sogar noch die älteren Romanzen nennen sich so (z. B. die Romanze vom Grafen Arnaldos; vgl. auch Huber's latein. Abhandl. *p.* 12—13), und obwohl sie bald „*decir*“, bald „*cantar*“ damit verbinden, so meinen sie doch offenbar nur zum „singen und sagen“ bestimmte Lieder. Wenn aber in den Schriften vor dem 15. Jahrh. das Wort „*Romance*“ nicht bloss als Bezeichnung der Vulgärsprache oder eines Werkes in der Vulgärsprache überhaupt, sondern schon einer besonderen Dichtungsgattung vorkommt, so bedeutet es gewöhnlich ein mehr zum sagen und lesen und nicht zum singen bestimmtes episches Gedicht, im Unterschiede von jenen „*Cantares*“, ungefähr so wie sich im Altfranzösischen die „*Romans*“ zu den „*Chansons de geste*“ verhalten. So nennt Berceo seine „*Loores de N. S.*“ ein „*Romance*“ (*copla* 232) und sein Lobredner nennt dessen Gedicht „*De los signos del juicio*“: „*un romanz fermoso*“ (*copla* 27); so nennt auch Hita sein ganzes Werk am Ende (*copla* 1608): „*Romance*“, und der Verf. des „*Appolonio*“ beginnt sein Gedicht, indem er sagt (*copla* 1):

— — — — — estudiar queria
Componer un romance de nueva maestria.

Am entscheidensten aber für die Bedeutung und den Unterschied der „*Romance*“ von „*Cantar*“ ist die in demselben Gedichte vorkommende Stelle, worin Tarsiana als „*joglaresa*“ erscheint, und nachdem sie viele Lieder mit Begleitung der „*Viola*“ auf dem Markte für Lohn gesungen, beginnt sie ihre eigene Geschichte in einer „*Romance*“ zu erzählen (*copla* 428):

Quando con su viola huvo bien solazado,
A sabor de los pueblos huvo asaz cantado,
Tornóles á rezar un romanze bien rimado,
De la su razon misma por do avia pasado.

Wir stimmen daher Hrn. Huber vollkommen bei, wenn er (Einleitung zur Cid-Chronik *p. XXXVIII* und latein. Abhandl. *p.* 13) behauptet, dass „*Romance*“

italienischen neue Dichtarten und Versformen angenommen hatte, andrerseits sie die altheimischen der Volkspoesie nicht mehr ignorieren konnte, gebrauchte man zur Bezeichnung der letzteren wieder *Romances* im Sinne von vulgären, volksmässigen Gedichten und im Gegensatze von den Producten der höfischen und gelehrten Kunstpoesie, den *Coplas*, *Canciones*, *Sonetos* u. s. w. (vgl. Huber, Einleitung zur Cid-Chronik, *p. XXII—XXIII*).

Aber es bedarf auch weder der Documente noch ausdrücklicher historischer Zeugnisse, um zu beweisen, dass bald nachdem man angefangen hatte zu „*romancear*", d. i. im spanischen *Romanzo* als einem selbstständig ausgebildeten Sprachzweige des Romanischen zu sprechen, zu singen und zu dichten, das Volk vor allen solche epische Lieder gedichtet und gesungen habe, die man später vorzugsweise „Romanzen" genannt hat. Denn es steht nun wohl als ein Axiom in der Geschichte der Nationalliteratur fest, dass in jeder selbstständig entwickelten die Poesie

---

in früherer Zeit besonders zur Bezeichnung der auch von den Jongleurs vorgetragenen epischen Gedichte gebraucht wurde; aber wir möchten diess dahin beschränken, dass man unter „*Romances*", im Unterschiede von „*Cantares*", vorzugsweise bloss zum sagen und lesen bestimmte, meist abenteuerliche (daher in den Chroniken ihrer gar nicht erwähnt wird) und schon kunstmässiger abgefasste Erzählungen verstanden habe; denn alle hier genannten „*Romances*" sind in der einreimigen vierzeiligen Alexandrinerstrophe, und nennen sich bald „*fermoso*", bald „*bien rimado*", und sogar „*de nueva maestria*". Daher kann die so oft angeführte Stelle aus Zúñiga (*Anales de Sevilla; ed. de* 1795. *Vol. I. p.* 196) von „*Domingo Abad de los Romances*" und „*Nicolas de los Romances*" als Beweis für das Alter der Romanzen im Sinne von Volksballaden um so weniger dienen, als das dem Domingo zugeschriebene Gedicht eine *Serranica* ist, die auch unter Hita's „*Poesias*" vorkommt, und es von Nicolas, der im *Repartimiento de Sevilla* (*Espinosa*, *Hist. y grandezas de Sevilla. Sevilla*, 1630. *P. II. fol.* 10) unter den „*Escrivanos*" angeführt wird, in einer Urkunde der Kirche von Sevilla heisst (Zúñiga, *l. c. p.* 235), dass er von ihr einen Lohn erhalten: „*por las trovas que le fizo para cantar en la su fiesta de San Clemente e de San Leandro.*" Die Bezeichnung: „*de los Romances*" heisst also hier nur so viel als Dichter oder Sänger von Erzählungen in der Vulgärsprache, und wahrscheinlich waren es schon mehr höfische Dichter. — Selbst noch Diego Hurtado de Mendoza sagt bei Uebersendung des romanzenartigen Bruchstückes von einer Chronik von Alfons XI. an Zurita (1573): diess sei eines von den Büchern, die man in Spanien *Gestas* nenne (s. Ticknor, I. 66). — Vgl. auch: *Du-Méril Poésies popul. lat. du moyen âge.* Paris, 1847. 8. *p.* 294—295; — und *Milá y Fontanals*, *Observaciones*, *p.* 83.

vor der Prosa, die Volkspoesie vor der Kunstpoesie und in der Volkspoesie die rein epische oder doch lyrisch epische vor der rein lyrischen sich gebildet habe.[1] Da nun die spanische Nationalliteratur eine der selbstständigsten und volksthümlichsten unter den modern-europäischen ist, so ist man trotz des übrigens sehr begreiflichen Mangels an speciellen äusseren Zeugnissen aus allgemein giltigen inneren Gründen vollkommen zu der Annahme berechtigt, dass der Ursprung der Romanzen bald nach der Entwicklung des spanischen Volkes und seiner Sprache zur bewussten Selbstständigkeit, und noch vor den Anfängen der spanischen Kunstpoesie zu setzen sei, also ungefähr in den allerdings grossen Zeitraum zwischen dem zehnten und zwölften Jahrhundert (vgl. Duran, *l. c. I. p. XL—XLI.* und *LXII.*).

Mit verhältnissmässig viel geringerer Sicherheit und Bestimmtheit lässt sich der andere Theil unserer Frage, der nach der primitiven Form der Romanzen beantworten. Denn die

[1] Grundtvig hat sich darüber noch ganz neuerlich (in der Einleitung zu Rosa Warrens, „Dänische Volkslieder der Vorzeit.“ Hamburg, 1858. 8. S. XVII—XVIII und XXIV) in folgenden beherzigenswerthen Worten ausgesprochen: „Man verwechsle nicht Volkspoesie mit der Poesie des gemeinen Volkes. Eine solche wird immer vorhanden sein, wird aber nur in seltenen Fällen auf ein sonderliches Interesse der gebildeten Classen Anspruch machen können, während hingegen jene, ein dem innersten Gemüthe des Volkes entsprungener Quell, niemals aufhören wird, der Nation ein Born geistiger Verjüngung zu sein. Die Poesie des gemeinen Volkes ist ein Kind des Augenblicks: sie ist die entartete Tochter der Volksdichtung, während ihre ächte Tochter und Erbin sich in der nationalen Kunstpoesie darstellt.“

— —

„Die rhythmische Volksdichtung des gothischen (scandinavisch-germanischen) Stammes, die allen seinen Verzweigungen gemeinsame und ihnen eigenthümliche Balladenpoesie des Mittelalters, ist also ein historisch und ästhetisch abgeschlossenes Ganzes, eine eigene Form der Poesie. Als solcher begegnen wir ihr in Dänemark, in Norwegen, in Schweden, auf Island und den Färöern, in Schottland und England, in den Niederlanden und in Deutschland, ja wir dürfen sogar annehmen, dass sie es ist, die wir bei den Abkömmlingen der Gothen auf der iberischen Halbinsel wiederfinden. . . . . . Wenn wir nun solchergestalt dieselben Klänge bei den verschiedenen, geschichtlich eigenthümlich entwickelten, aber durch Bande des Bluts mehr oder minder innig verketteten Völkern vernehmen, so müssen wir dieses Phänomen nicht als eine merkwürdige Zufälligkeit, sondern vielmehr als eine Naturnothwendigkeit betrachten,“ u. s. w.

Form, in der die Romanzen auf uns gekommen sind, für die primitive anzunehmen, würde einem der Hauptmerkmale der typischen Form der ursprünglichen eigentlichen Volkslieder widersprechen, nämlich dem des unmittelbar gebundenen Reimes (s. mein Buch: „Ueber die Lais“, S. 15—16), indem schon die ältesten bis jetzt bekannt gewordenen Romanzenformen nur die gleichen Zeilen durch den Reim oder die Assonanz verbinden, die ungleichen aber blank lassen. Um diese abnorme Erscheinung zu erklären, muss man daher annehmen, dass entweder die Romanzen ursprünglich in Langzeilen abgefasst waren, und ihre spätere bekannte Form nur eine bloss äussere graphisch-zufällige Trennung oder auch organisch-innere Zersetzung derselben ist; — oder aber, dass sie auch ursprünglich schon kurze (sechs- bis achtsylbige) Verse hatten, die aber ihre unmittelbare Reimverbindung in Folge eines nicht bloss aus dem Principe der Volkspoesie selbst hervorgegangenen, sondern durch heterogenen Einfluss bewirkten Durchgangs- oder Entwicklungsprocesses verloren[1].

Für beide Ansichten lassen sich vollwichtige Autoritäten anführen. So haben sich für ursprünglich lange Zeilen mit Mittelruhen die Brüder Grimm (*Silva de rom. viejos, publ. por Jac. Grimm, p. VII;* J. Grimm und Schmeller, Latein. Gedichte, S. XVIII, XXXIII, XLII, XLIX; — Andreas und Elene, hgg. von J. Grimm, S. LV ff.; — Altdänische Heldenlieder, übers. von Wilh. Grimm, S. XXXV ff.; — dessen Antikritik gegen die Rec. d. altdän. Lieder in den Heidelb. Jahrb. von 1813 in: Drei schottische Lieder, S. 36), Diez (Altspan. Rom. S. 199; — dessen Rec. der Huber'schen Ausg. der Cid-Chronik in den Jahrb. f. wissenschaftl. Kritik von 1845, erste Abthl. Sp. 434),

[1] Huber hat Recht, wenn er sagt (Einleit. z. Cid, *p. XXVIII—XXXI*), die überschlagenden Assonanzen sind zwar volksmässig geworden, da sie nicht nur in den späteren Romanzen, sondern auch in anderen eigentlichen Volksliedern häufig vorkommen (nur sind die beiden *p. XXIX* gegebenen Beispiele nicht ganz passend, da das erste in *versos de arte mayor*, das zweite in der Redondilla-Strophe mit eingeschlossenen Reimen abgefasst ist); aber sie können weder für eine ursprüngliche Form der Volkspoesie, noch für eine bloss aus ihrem Principe hervorgegangene gehalten werden; denn: „*ya en el siglo quince y catorce la poesia popular no estaba en su estado original y primitivo, sino ya habia padecido alguna modificacion*“; und: „*donde hay asonancia alternada, no hay forma ni época primitiva.*“

Wackernagel (Die epische Poesie, im Schweizerischen Museum f. histor. Wissensch., Bd. II, S. 250), Dozy (*l. c. p.* 618), u. A. erklärt. Hingegen sind für die Ursprünglichkeit der *Versos redondillos* fast alle spanischen Kritiker, Huber, v. Schack (Gesch. der dramatischen Lit. u. Kunst in Spanien, Thl. I. S. 99—100), Lemcke, u. A.

Die Vertheidiger der Langzeilen stützen ihre Ansicht hauptsächlich auf den Grund, dass „die Erzählung in Kurzzeilen unepisch sei,“ dass „das Epos langer eingeschnittener Zeilen bedürfe, die Cäsuren gleichsam seine beständigen Athemzüge seien“, dass „in den Banden eines so engen Verses (wie der Redondilien) der Geist des epischen Volksgesanges in Spanien hätte verweichlichen müssen.“ Sie haben Recht, wenn sie dabei vorzüglich jene längeren Romanzen (wie z. B. die aus dem karolingischen Sagenkreise) im Auge haben, die in der That schon eine Art kleiner Epen zu nennen und noch nachweisbar aus der Verbindung oder besser Aneinanderreihung mehrerer zu einer Sage oder einem Sagenkreise gehöriger entstanden sind (wie z. B. die drei- oder viertheilige Romanze vom Marques de Mantua)[1]. Ja dass gerade durch diese Romanzen, durch diese Verbindung die unmittelbaren Reime wegfielen, ein Analogon der zweitheiligen Langzeilen in *Tirades monorimes*, kurz die spätere bekannte Romanzenform sich bildete, gebe auch ich nicht nur zu, sondern halte es für die plausibelste Erklärung jener abnormen Bildung. Aber sprechen die Gegner der Kurzzeilen nicht selbst schon von „Epen,“ berücksichtigen sie nicht wenigstens dabei schon rein epischen Volksgesang? Aber haben die Romanzen, die sie vorzugs-

[1] Im *Canc. de rom.* und in der *Silva* von 1550 stehen die Romanzen vom Marques de Mantua noch in drei und vier grösseren Abtheilungen, in den späteren Ausgaben der *Silva* sind sie schon in Eine verbunden. — Auch werden von dieser und ähnlichen die Ueberarbeiter (*Joglares* oder gar schon *Trovadores*) schon namentlich aufgeführt, wie von der vom Marques: *Gerónimo Temiño* (s. *Primavera*, No. 167.), von der vom Conde Alarcos: *Pedro de Riano*, in den Einzeldrucken (s. *Primavera*, No. 163.) u. s. w. — Ein noch schlagenderes Beispiel von dieser Verbindung in grössere enkyklische Ganze ist die bekannte Cid-Romanze von der Belagerung von Zamora: *Despues que Vellido Dolfos*, wie sie die ersten Ausgaben des *Canc. de rom.* und der *Silva* geben (*Primavera*, No. 53.), während die späteren Ausgaben und Sammlungen sie wieder in ihre ursprünglichen Bestandtheile, die kürzeren Romanzen, aufgelöst haben (s. auch *Primavera*, *I. p. LXXVII.*)

weise im Auge haben, nicht schon Spuren von Umbildung, sind sie — um mich einer bekannten Analogie zu bedienen — nicht schon mehr Producte von Rhapsoden als von Aoeden, kurz hat diese Form noch in der That alle Merkmale einer rein ursprünglichen, einer rein aus dem Principe der Volkspoesie hervorgegangenen? Ja kann man eine indigene Form der Langzeilen, kann man rein epischen Volksgesang überhaupt in der spanischen Poesie nachweisen? Die Berücksichtigung und Würdigung dieser beiden letzten Puncte besonders scheint mir so wesentlich und entscheidend, dass ich von allen allgemeinen Einwürfen gegen die Langzeilen in Volksliedern von dem Standpuncte der typischen Formen der Volkspoesie überhaupt (s. „Über die Lais," S. 166—171) absehen, und mich nur auf die Beantwortung dieser Fragen, die unter einander und mit der ursprünglichen und gegenwärtigen Romanzenform im innigsten Causal-Nexus stehen, beschränken will.

Wohl wird es auf den ersten Anblick paradox scheinen, wenn man der spanischen Poesie den ursprünglichen rein epischen Volksgesang abspricht. Und doch ist nichts natur- und sachgemässer, wenn man nur einerseits den Begriff der ursprünglichen Epik scharf abgrenzt und sie von den allerdings auch dem Stoffe und Geiste nach epischen, aber der Auffassung und Form nach lyrisch gefärbten Volksliedern unterscheidet; andererseits aber die Entwickelungs- und Bildungsgeschichte der neuspanischen Völker und Reiche berücksichtiget. Die ursprüngliche reine Epik ist die poetisch-ideale, aber rein objective Darstellung des Volksglaubens und Volksbewusstseins in der Erzählung von Thatsachen; sie ist bedingt durch noch ganz einfache, von jeder künstlicheren Civilisation noch entfernte Zustände, durch eine gläubige Hingebung an das Ideale, Übersinnliche und ein Durchdrungensein der Abhängigkeit vom Göttlichen, durch ein Aufgehen des Einzelnen in der Gesammtheit, des Subjectes im Objecte, und eine noch von jeder Reflexion freie Anschauung; sie wurzelt daher zunächst im Mythus und in der Sage[1]. Nur unter diesen

[1] Dieser Begriff des rein Epischen ist trefflich entwickelt in Wackernagel's erstgenanntem Aufsatze über „die epische Poesie." — Vgl. auch: H. B. Rumpelt, Die Gattungen der Epik mit besonderer Rücksicht auf die deutsche Lit. Breslau, 1854. 4. S. 13 ff.; — und: Friedr. Zimmermann, über den Begriff des Epos. Darmst. 1848. 8. S. 4—15.

Verhältnissen und Bedingungen können eigentliche Epen entstehen. Ist aber ein Volk in der Civilisation schon weiter vorgeschritten, hat sich die Erinnerung an seine Urzustände schon verdunkelt oder ganz verloren, ist sein mythisch-vager Naturglaube durch positiven Dogmatismus schon gänzlich verdrängt worden, ist schon nach der Götterdämmerung und nach dem Verbleichen des idealen Heroenthums die neue Tageshelle der historischen Wirklichkeit angebrochen, das Interesse an den Fehden der Gegenwart und den darin sich geltend machenden Persönlichkeiten in den Vordergrund getreten, kurz, ist ein Volk aus dem in gläubige Erinnerungen noch ganz versunkenen Jugendleben in das von Mühen und Kämpfen der Gegenwart in Anspruch genommene Mannesalter bereits übergetreten, so wird es seine Erlebnisse und die mit angeschauten Thaten seiner Kampfhelden wohl noch mit objectiver Naivetät in epischen Liedern sich vorsingen; aber diese Lieder, Kinder der That und des Augenblicks, werden eben desshalb nur mit der Tagesgeschichte sich fortsetzen und ergänzen, daher immer rhapsodisch bleiben, trotz aller Objectivität von der Erregtheit der unmittelbaren Theilnahme lyrische Färbung und Form bekommen, und nimmermehr sich zu eigentlichen Epen gestalten, weil ihnen Ruhe und Continuität fehlt. Das ursprüngliche reine Epos ist der in vage Erinnerungen an die Vergangenheit sich ruhig versenkende Abendtraum nach dem Untergange der Sonne; das lyrisch-epische Volkslied ist der Schatten des vorwärts eilenden Tagesgestirns. So wird die Volksballade das angeschaute Geschehene noch manchmal sagenhaft idealisieren, aber es wird den Mythus nicht einmal mehr märchenhaft gestalten, weil es wohl noch im menschlichen Thun das göttliche Walten ahnt, aber das Göttliche selbst nicht mehr anthropomorphosiert.

Inder, Griechen, Germanen, Kelten, ja selbst noch jene romanisierten Germanen und Kelten, bei denen, wie z. B. in Frankreich, noch ein lebendiger Zusammenhang mit ihren Urzuständen, ihren volksthümlichen Mythen auch nach ihrer Romanisierung und Christianisierung im Nationalbewusstsein stattfand, konnten daher eigentliche Epen schaffen, bei solchen Völkern lebte der Mythus selbst nach ihrer völligen Bekehrung und Civilisierung im Volksmärchen bis in die spätesten Zeiten fort, und diese epischen Elemente haben sich wie Tempeltrümmer, deren

Gottheiten längst unbekannt geworden, im Waldesdunkel der Volkspoesie erhalten[1]. Die Spanier aber, nämlich die Spanier, welche nach dem Einfalle der Araber und der Rückeroberung ihres Landes die neuen spanischen Reiche gründeten, befanden sich keineswegs mehr in solchen Zuständen und unter solchen Bedingungen. Schon die Westgothen, die Bezwinger der völlig romanisierten Hispanier und der Kern der neuspanischen Nation, hatten durch ihre frühe Bekehrung zum Christenthum und durch ihre langen Wanderungen nur mehr schwache Erinnerungen von ihren Urzuständen und Mythen mitgebracht; hatten, wie unter den germanischen gerade alle gothischen Stämme, am willigsten dem römisch-christlichen Wesen sich gefügt, der römischen Civilisation angeschlossen, erst zu eifrigen Arianern und dann zu eben so eifrigen Katholiken gemacht; und als sie nach fast vierhundertjähriger Herrschaft von den Arabern in die Gebiete Asturiens zurückgedrängt wurden, waren diese Epigonen nur mehr dem Namen nach „*Godos*," in der That aber durch römischen Luxus verweichlichte, durch kirchliche Streitigkeiten und dogmatische Spitzfindigkeiten fanatisierte Spanier und Katholiken. Wohl vereinfachten und kräftigten sie sich wieder in den hundertjährigen Kämpfen mit den Arabern um ihre Existenz, um ihren ererbten Boden, für ihren überkommenen Glauben; aber durch diese täglich erneuten Kämpfe, diese immer in Frage stehende Existenz, diese stückweise Zurückeroberung des Bodens, diesen mit Schwert und Wort zu verfechtenden Glaubensstreit wurden auch alle ihre Kräfte und Interessen auf die Gegenwart concentriert, und die Erinnerungen an eine Vergangenheit, die nicht mehr in unmittelbarem Zusammenhange mit ihrem nationellen Fortbestehen, mit ihrer Rechtgläubigkeit standen, wurden nicht nur als werthlos verdrängt, sondern auch als ketzerisch verpönt. Dazu kam noch,

---

[1] S. J. Grimm's gewichtige Worte über diese epischen und mythischen Fragmente und ihre wissenschaftliche Bedeutung in seiner Vorrede zu der trefflichen Uebersetzung von Basile's *Pentamerone* von Felix Liebrecht, Thl. I. S. IX ff. — Vgl. auch was Grundtvig (a. a. O. S. XXVIII ff.) sehr treffend über den mythischen im Gegensatze zu dem historischen Kreise der Volkslieder sagt, und woraus in Bezug auf die spanischen schon erklärlich wird, warum hier die zu dem ersteren gehörigen, die Helden- und Zauberlieder fehlen, während die des zweiten Kreises, die historischen und Ritterlieder so reich vertreten sind.

dass diese Wiedereroberungen sich bald in mehrere kleine Reiche zerstückelten, die auch unter einander sich befehdeten; Könige, Fürsten und selbst *Ricos-hombres* kämpften und handelten häufig mehr vereinzelt, jeder auf eigene Faust, jeder im gesonderten Interesse, und nur selten vereinte sie gemeinsame Noth und Gefahr den ungläubigen Eindringlingen gegenüber unter der Nationalfahne und für den Christenglauben. So waren sie vor allen Navarresen, Catalonier, Aragonesen und Castilier, und dann erst Spanier; so wurde das Allgemein-Nationale von diesem Particulären in den Hintergrund gedrängt, und kam höchstens in der sich immer mehr geltend machenden Persönlichkeit, in einem Repräsentanten des Nationalcharakters wieder zum lebendigeren Bewusstsein.

Wird man es nun noch paradox finden, den Spaniern die reine ursprüngliche Epik abzusprechen? Kann man diese bei ihnen suchen und voraussetzen, bei einem Volke, dem es an Continuität mit seinen Urzuständen, an Einfachheit der Verhältnisse und an ruhiger Besinnung und Erinnerung an die Vergangenheit fehlte und fehlen musste, das nicht einmal durch ein grosses, die ganze Nation aufregendes Ereigniss oder durch Centralisierung unter Einem Herrscherhause (wie die Franzosen unter den Karolingern) eine Art von epischem Mittelpunct erhielt? Darum konnten sich bei den Spaniern keine langathmigen Epen bilden; darum finden sich bei ihnen vielleicht unter allen Völkern Europa's die wenigsten eigenthümlichen Volksmärchen; darum musste sich bei ihnen die Epik von vorne herein so gestalten, wie wir sie in den Romanzen erhalten haben: als historisches Volkslied, wohl manchmal mit sagenhafter Idealisierung, aber immer in der Wirklichkeit wurzelnd, und der besungenen That bald nachfolgend; wohl um eine überragende Persönlichkeit sich concentrierend oder mit einer Reihe von Ereignissen zusammenschliessend, aber nie zum enkyklischen Epos sich ausweitend und verschmelzend; wohl mit objectiver Naivetät und ächt epischer Grundlage, aber in lyrischer Form und Färbung [1].

---

[1] Vgl. Rosenkranz, Allgemeine Geschichte der Poesie, Thl. III. S. 8—10, der mit Recht aus den Verhältnissen und Bedingungen, unter welchen sich das Epische bei den Spaniern entwickelte, folgert: „Das Epische ging daher aus der Auffassung der eigenen Geschichte hervor. Indem diese aber

Mit dem Mangel der Sache fällt aber auch die innere Nothwendigkeit und die Existenzberechtigung der

---

in viele besondere Kreise sich zertheilte, so ermangelte es in dieser Richtung an einer Einheit.“ Und: „Die Romanze war nichts als die schlichte Darstellung irgend eines bedeutenderen Factums. Indem sie aber den Gegenstand in der reinsten Objectivität abspiegelte, entzückte sie durch ihre unbewusste Poesie. Ihre Kraft lag darin, aus der Wirklichkeit das Element herauszuheben, in welchem sich die geistige Bedeutung desselben concentrierte (d. i. sie gestaltete das Factum sagenhaft); weil diess ohne Reflexion geschah, so übte eine solche unbefangene Steigerung den höchsten Reiz.“ — Und Clarus, Darstellung der span. Lit. im Mittelalter, Thl. I. S. 133—138, besonders S. 135: „Abweichend von den epischen Gesängen anderer Nationen, welche längere Heldendichtungen aufzuweisen haben, tritt uns die Kürze der ältesten epischen Poesien Castiliens entgegen. Aber auch diese Eigenschaft beweist das Wurzeln der epischen Elemente in der geschichtlichen Gegenwart der Sänger. Die erste Gestaltung des Epischen in Spanien darf man sich ohne Zweifel auf folgende Art vorstellen: Die Bedrängnisse der Zeiten, welchen der Inhalt der ältesten Lieder entnommen war, die Unbeständigkeit der Gegenwart, deren Momente unaufhörlich neue Thätigkeiten in Bewegung setzten, liess vorerst wohl zu langen Erzählungen keinen Athem. Die zum Hinausgestalten herangereifte Betriebsamkeit des epischen Geistes ergriff daher jedes nahe liegende bedeutende Factum, welches er in das Gewand unbewusster Poesie eingehüllt, den empfänglichen Landsleuten vorlegte“ u. s. w. Vor allen aber hat es mir besondere Befriedigung gewährt, dass Dozy — trotz dem, dass er meine Ansicht von der ursprünglichen Form der Romanzen nicht theilt — doch dieser pragmatischen Begründung des Mangels an eigentlichen reinen Volksepen bei den Spaniern vollkommen zustimmt; denn auch er hat gefunden (*l. c. p.* 649): „*La poésie qui se forma en Espagne, n'avait pas une poésie épique proprement dite. Celle-ci ne pouvait naître en Espagne etc.* Und zur Erklärung dieser Thatsache (*p.* 650): „*Homme d'action, guerrier intrépide et audacieux, le Castillan se créa une poésie narrative qui convenait à son caractère. Dans ses romances, il raconte un seul fait d'une manière simple, brève et vigoureuse; . . . . . de là vient que la romance présente souvent quelque chose d'énigmatique, car doué d'une vive imagination, le poète passe sous silence les circonstances accessoires, donne-t-il quelque chose de plus que ce qu'on aurait strictement le droit de lui demander, alors il peint d'un seul trait, mais qui parle directement au coeur ou à l'imagination . . . . . la poésie castillane s'attachait donc à la réalité.*“ — Wenn aber Lemcke (a. a. O. II. S. 9) den Grund des Mangels an volksmässigen Epen bei den Spaniern und selbst den ihrer ungenügenden Leistungen in dem später ausgebildeten Kunstepos darin finden will: „weil die Romanze die einzige dem Nationalgeiste ganz entsprechende Form für epische Stoffe war“, so scheint er doch die Wirkung für die Ursache angesehen zu haben; wenigstens giebt er keinen Grund an, warum die Romanzenform diess werden und bleiben musste, und warum

Form weg, die sich in der ächten Poesie stets wie Ursache und Wirkung verhalten. Weil also in der spanischen Poesie eigentliche Epen sich nicht entwickeln konnten, bedurfte sie auch nicht der epischen Langzeilen, und solche lassen sich auch in der That nicht als ursprünglich indigene Producte des spanischen Bodens nachweisen. Nur die Redondilien[1] mit ihren Halb- und Doppelversen (*pies quebrados* und *versos de arte mayor*) sind die

---

die breitere, eigentlich epische Gestaltung im Spanischen nie national werden konnte. Wenn er aber ferner den von mir angegebenen Grund nicht gelten lassen will; denn bei allen germanischen und germanisch-romanischen Nationen sei durch die Völkerwanderung der Zusammenhang mit ihrer mythischen Zeit mehr oder minder unterbrochen worden, dagegen sei das Zeitalter der Wiedergeburt der Völker, die Bildungen neuer Nationalitäten aus gemischten Elementen zugleich der Born der eigentlichen ursprünglich epischen Volksdichtung u. s. w., so möchte ich ihm doch zu bedenken geben, dass die Entstehung der grossen National-Epen bei den Deutschen und Franzosen in eine Epoche fiel, in der einerseits noch vielfach Volkslieder des mythischen Kreises ihre Grundlage bildeten und, wie Grundtvig trefflich gesagt hat (S. XXIX), jene sich zu diesen verhalten haben, wie die homerischen Gesänge in ihrer jetzigen Gestalt zu den verloren gegangenen griechischen Volksliedern, denen sie entsprungen sind; und welche Epoche andrerseits das Ende und der Ruhepunct einer Entwicklung, der nach der Völkerwanderung eintretenden festeren Gestaltung und breiteren Entfaltung war; — während die „Neugeburt" der christlichen Völker Spaniens in eine Zeit fiel, in der das Andenken an die mythisch-heroische durch Jahrhunderte vollendeter Christianisierung und einer bereits in Hypercivilisation übergegangenen Cultur völlig erloschen war, in eine Zeit, die nicht das Ende einer Entwicklung, der ruhigen Entfaltung in's Breite, sondern der Anfang einer völligen Neugestaltung von engen Grenzen aus in rastlosen Kämpfen um die Existenz war. Darum konnten die Spanier keine volksmässigen Epen, sondern nur lyrisch-epische Volkslieder, darum aber auch unter diesen selbst keine Helden- und Zauberlieder mehr, sondern nur historische und Ritterromanzen producieren.

[1] Wenn ich von „Redondilien" ohne Zusatz spreche, so meine ich immer die *versos redondillos*, die bekannten sechs- und achtsylbigen trochäischen Rhythmen (*versos de redondilla mayor y menor*), die als ausschliessendes Romanzenmass auch *versos de romance* heissen, und dann, wenn man von Romanzenstrophen (*cuartetas*) spricht, allerdings nicht mit den Redondilien-Strophen (*Redondillàs*) verwechselt werden dürfen, welche zwar auch aus Redondilien-Versen bestehen, aber schon reine Kunstproducte, vierzeilige Strophen mit überschlagenden Reimen, ohne reimlose Zwischenzeilen und mit reinen Reimen (im Unterschied von der künstlichen Assonanz) sind. Vgl. Alcalá Galiano zu Depping, *l. c. T. I. p. LXIX sq.* und Schack, *l. c.* Thl. I. S. 100.

Ur- und Grundrhythmen der spanischen Poesie. Als solche nennen nur diese die beiden ältesten Schriftsteller über spanische Verskunst: der Marques de Santillana und Juan de la Encina. Der erstere sagt nämlich in seinem berühmten Briefe: „*Los Catalanes, Valencianos, y aun algunos del reyno de Aragon fueron y son grandes oficiales desta arte. Escribieron primeramente en trovas rimadas, que son pies ó bordones largos de silabas, e algunos consonaban e otros non. Despues desto usaron el decir en coplas de diez silabas á la manera de los Lemosis.*“ In dieser Stelle spricht er also klar von den fremden, aus der provenzalischen in die catalanische und valencianische Troubadourspoesie eingeführten Versmassen, den noch sehr unvollkommen reimenden Langzeilen in *Trovas* (d. i. nicht eigentlich kunstmässigen Strophen), also wahrscheinlich von den *Tirades monorimes* der *Chansons de geste*, und von den zehnsylbigen Versen *á la manera de los Lemosis*, in Kunststrophen (*decir en coplas*). Hierauf zählt er einige der berühmtesten catalanischen und valencianischen *Trovadores* auf; und dann fährt er fort: „*Entre nosotros usóse primeramente el metro en asaz formas: asi como el libro de Alejandre: los votos del Pavon: e aun el libro del Arcipreste de Hita. E aun de esta guisa escribió Pero Lopez de Ayala el viejo un libro que fizo de las maneras del Palacio, e llamaronlo Rimos* (bekanntlich sind alle diese Gedichte in der vierzeiligen Alexandrinerstrophe, und nur die Werke Hita's und Ayala's mit einigen rein lyrischen Gedichten in Redondilien untermischt, von denen also höchstens das „*asaz formas*“ gelten könnte). *E despues fallaron esta arte que mayor se llama, e el arte comun, creo en los Reynos de Galicia e Portugal, donde non es de dubdar que el ejercicio destas sciencias mas que en ningunas otras regiones ni provincias de la España se acostumbró; en tanto grado, que non ha mucho tiempo cualesquier decidores e trovadores destas partes, agora fuesen Castellanos, Andaluces, ó de la Estremadura, todas sus obras componian en lengua gallega ó portuguesa.*“ Obgleich der Marques sehr natürlich hier nur von Kunst- und Hofdichtern, und zwar des westlichen Spaniens spricht, die damals meist noch in der galicischen Mundart sangen, so haben doch gerade diese, wie ich früher gezeigt, ihre Liederformen der heimischen Volkspoesie entnommen. Aus diesen höchst wichtigen und durchaus genauen Angaben des Marques ergeben sich also als indigene Formen der spanischen Poesie

— nach Abzug jener fremden lemosinischen Langzeilen und der ebenfalls aus der Troubadours- oder Trouvères-Poesie eingeführten Alexandriner (*versos franceses*) — die *versos de arte comun* (oder später auch *de arte real* genannt), d. i. die Redondilien, und die *versos de arte mayor*, d. i. die verdoppelten sechssylbigen Redondilien, die einzige indigene Form von Langversen im Spanischen, die aber nie in volksmässigen Gedichten vorkommt, ungefähr gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts von den Kunstdichtern erfunden[1], und daher von ihnen im Gegensatz zu der „*arte comun*" der Volkspoesie „*arte mayor*" genannt wurde. — Noch bestimmter äussert sich darüber der etwa um funfzig Jahre später lebende Encina (*Cancionero. Salamanca,* 1509. *Fol.* „*Arte de poesia castellana,*" *cap.* 5. „*De la mensura y examinacion de los pies y de las maneras de trobar*"): „*Hay en nuestro vulgar castellano dos generos de versos ó coplas. El uno quando el pié consta de ocho sillabas ó su equivalencia que se llama arte real. El otro quando se compone de doze ó su equivalencia que se llama arte mayor.*" Und *cap.* 7: „*De los versos y coplas y de su diversidad,*" wo er die verschiedenen Strophenarten und ihre Benennungen aufzählt, erwähnt er der Romanzenstrophen ausdrücklich unter denen, die zur *arte real* gehören: „. . . *y aun los romances suelen yr de quatro en quatro pies* (Verse): *aunque no van en consonante sino el segundo y el quarto pié, y aun los del tiempo viejo no van verdaderos consonantes, y todas estas cosas suelen ser de arte real, que el arte mayor es mas propia para cosas graves y arduas.*"

Könnte man daher die achtsylbigen Redondilien der Romanzen für eine Auflösung oder Zersetzung von ursprünglich sech-

---

[1] Wenn, wie höchst wahrscheinlich, die Fragmente aus dem „*Libro de las Querellas*" und „*del Tesoro*" Alfons des Weisen unächt sind, so sind die bis jetzt bekannt gewordenen ältesten Beispiele von *versos de arte mayor* im „*Conde Lucanor*", beim Erzpriester von Hita (aber noch ganz rohe Anfänge dazu die *Coplas* 1019—1040) und schon völliger ausgebildet bei Lopez de Ayala, in der *Danza general de los muertos, etc.* zu finden. Im funfzehnten Jahrhundert ist diese Versart die vorherrschende, besonders in grösseren Gedichten, wie in den *Trescientas* des Juan de Mena, u. s. w.; bald nach Einführung des *Endecásilabo* aber kam sie ausser Gebrauch (vgl. Sarmiento, *Obras postumas, p.* 192 *sg.* und Amador de los Rios, *Estudios sobre los Judios de Esp. p.* 316—318).

zehnsylbigen Langzeilen ansehen — freilich ein so ungefügiges und enormes Mass, das, um nicht von Volksliedern zu reden, selbst für langathmige Epen zu schwerfällig gewesen wäre[1] — so müsste sich doch irgend eine Spur von der Anwendung und Ausbildung dieser Langzeilen als solcher in der spanischen Kunstpoesie finden[2], so hätte man nicht nöthig gehabt, in den längeren erzählenden Gedichten (wie in den bekannten Berceo, vom König Apollonius, von Alexander, Fernan Gonzalez und in den episch-didaktischen Werken des Erzpriesters von Hita und des Ayala), und selbst in den halb volks-, halb kunstmässigen Gedichten vom Cid sich der fremden Alexandriner zu bedienen, die sich nie recht eingebürgert haben[3], selbst in ihrer grössten Ausbildung, z. B. bei Hita und Ayala, noch die Spuren

---

[1] Beinahe wie eine Parodie dieser Annahme von ursprünglichen Langzeilen klingt, was Damas Hinard, ein sonst tüchtiger Kenner der spanischen Literatur, davon sagt, der dann übrigens ganz consequent die Romanzen aus grossen epischen Gedichten entstehen lässt: „*Les premiers monuments de la poésie traditionelle en Espagne furent sans doute des compositions considérables, des poèmes gigantesques* (*!*), ... *Plus tard . . . on les brisa*, *on les morcela*, *on en sépara les divers épisodes*, *qui devinrent autant de petits poèmes complets que l'on chanta isolés. . . . De même pour la versification: composés d'abord dans un mètre lourd*, *grossier et d'une étendue excessive* (*!*) — *on leur donna ensuite*, *en dédoublant ce vers immense* (*!!*), *une allure plus leste et plus rapide*“ (*Romancero espagnol; Tome I. p. V—VI.*). Auch Milá y Fontanals (*l. c. p.* 35, und *p.* 55 *y* 56) glaubt in der Romanzenform eine Ausbildung der epischen Langzeilen zu erkennen, weil auch er die Romanzen für Bruchstücke grosser Ritterepen hält (s. dagegen *Primavera*, *p. LXXV—LXXVIII.* In Deutschland bedarf diese Ansicht wohl kaum mehr einer Widerlegung! — Vgl. übrigens was Huber noch neuerlichst in der Anzeige der *Primavera* darüber treffend bemerkt hat, Götting. Anz. 1857, St. 43, S. 421—422).

[2] Nicht einmal bei Hita, der bekanntlich es sich zur Aufgabe machte, alle ihm bekannten kunstmässigen rhythmischen Formen und Combinationen in seinem Werke anzubringen (s. dessen „*Prologo*“). Daher sagt Alcalà-Galiano (*l. c. p. LXXIII*) mit Recht: „*Por otro lado siendo el verso octosilabo mitad de otro mas largo, deberia serlo de un verso de diez y seis silabas. Ahora pues estos no se encuentran ni en las composiciones mas viejas.*“

[3] So nennt der Verfasser des „*Apolonio*“ sein Werk: „*un romance de nueva maestria*“, und der des „*Alejandro*“: „*de grant maestria*“, und sagt von sich und seiner Kunst:

Mester trago fremoso, non es de ioglaria,
Mester es sen peccado, ca es de clerecia.

unbeholfener Nachahmung des Fremdartigen tragen, und bei einiger Entwickelung der Kunstpoesie bald wieder aufgegeben wurden (so nennt sie z. B. Ayala schon „*antiguo rimar*“ und „*rudos;*“ vgl. oben S. 152). Ja gerade in dem „*Poema del Cid*“[1], das man so oft zur Vertheidigung der Langzeilen angeführt hat,

---

[1] Auch ich stimme der scharfsinnigen Bemerkung von Diez (in der Anzeige von Huber's Cid-Chronik) vollkommen bei, dass das *Poema* wenigstens in formeller Rücksicht nicht als ein Muster der nationalen Epik gelten könne, eben weil ich keine Epik in diesem Sinne in Spanien zugebe; noch folgere ich daraus, dass es sich selbst, auch in den Namen seinen französischen Mustern folgend, „*Cantar*“ und „*Gesta*“ nennt, es sei eines von jenen in den Chroniken angeführten „*Cantares de gesta de los juglares*“ gewesen. Auch Hr. Dozy stimmt, wie gesagt, meinen Ansichten von dem in den politisch-socialen Verhältnissen und dem Charakter selbst begründeten Mangel an eigentlichen National-Epen bei den Spaniern zu; ja er sagt selbst, der Erwähnung von *Cantares de gesta* über die Sage von Bernardo del Carpio in der Alfonsinischen Chronik gedenkend (*p.* 640—641), in Bezug auf die castilischen (ich sage geflissentlich castilischen; denn der Einfluss der französischen auf die galicischen und lemosinischen Hofdichter ist unbestritten) Dichter: „*Il est possible qu'ils aient emprunté le nom et la chose aux Provençaux*“; setzt aber sogleich zum Schutze seiner früheren Behauptung (*p* 616) der Indigenuität der Langzeilen und der Abfassung der Romanzen in solchen, hinzu: „*ce qui n'implique nullement qu'ils aient aussi imité le système métrique de ces derniers.*“ — Den Beweis — und zwar nicht bloss *a priori*, aus der Natur der Sache und der Analogie, dass, wenn ein Volk eine Dichtungsgattung, die es nicht hat und selbst nicht spontan producieren kann, von einem anderen „der Sache und dem Namen nach“ entlehnt, es gewiss und vor allem auch die fremde Form nachzuahmen und sich anzueignen sucht — diesen Beweis von der angestrebten Nachahmung der Formen der französischen *Chansons de geste* im *Poema del Cid* hat nun bis ins Einzelne Hr. Damas-Hinard in seiner schönen Ausgabe desselben (*p. XXXIII. suiv.*) thatsächlich geführt; er hat durch Vergleichung mit den ältesten provenzalischen und französischen Gedichten nachgewiesen, wie das angestrebte Muster, der Grundtypus der Langzeilen im *Poema del Cid* der zwölfsylbige Alexandriner sei; wie im Castilischen ebenso wie im Französischen die stumpfen zweisylbigen Ausgänge oder Cäsuren, dieselbe Willkürlichkeit in den Elisionen und Synkopen, u. s. w. vorkommen, wie endlich eine der Entwicklung dieser französischen Formen entsprechende kunstmässigere in den darauffolgenden castilischen Gedichten (z. B. von Gonzalo de Berceo) stattgefunden habe.

Vgl. jedoch über das Verhältniss der nationalen zu den fremden Elementen in diesen spanischen *Cantares de gesta* und namentlich im *Poema del Cid*, Huber's feine und treffende Bemerkungen in den Götting. Anz., 1857, St. 43, S. 419—421.

sieht man bei genauer und unbefangener Betrachtung recht deutlich noch die Spuren der rohen, mühsamen und unbeholfenen Nachahmung fremder Formen und das unwillkürliche Durchschlagen der heimischen. Dass es trotz aller Unregelmässigkeit und Roheit (*sin ningunt orden*, *regla ni cuento*) die Form der Alexandriner-Tiraden der *Chansons de geste* nachzuahmen strebe, hat auch Diez, der scharfsinnigste und gelehrteste Kenner der romanischen Rhythmik, zugegeben (s. dessen „Altromanische Sprachdenkmale;" Bonn, 1846. S. 107); aber bedeutsam ist, dass die erste Hälfte der Langzeilen, die gewöhnlich überwiegt und am ungenauesten in der Sylbenzahl ist, oft jambischen Fall hat, während die zweite, wegen des Reimes wichtigere, meist trochäischen Fortschritt und sechs Sylben vor der Reimsylbe hat, worin also die nationale Form der Redondilien durchdringt [1].

Noch augenfälliger zeigt sich dies Verhältniss in dem anderen, von Hrn. Prof. Michel zum ersten Male herausgegebenen Cid-Gedichte, oder besser der halb rhythmischen, halb prosaischen Cid-Chronik, nun gewöhnlich als *Crónica rimada del Cid* angeführt. Ich halte nämlich dieses in mehr als einer Rücksicht höchst merkwürdige Denkmal für eine Chronik vom Cid, die aber ein älteres Cid-Gedicht, in der Art des „*Poema*" und höchstens um ein halbes Jahrhundert später abgefasst, noch unverarbeiteter in sich aufgenommen hat, als diess von der *Crónica general* oder der Prosa-Chronik vom Cid mit dem „*Poema*" geschehen ist. Denn ausser dem prosaischen Eingange sind mehrere Stellen, und gerade die genealogischen, trotz allem, was man auf Rechnung der allerdings schon vielfach verdorbenen Handschrift setzen mag, offenbar schon ganz unrhythmisch (wie Zeile 235 bis

[1] Das hat auch schon Tapia, *Historia de la civilisacion española. Madrid*, 1840. 8. *Tomo I. p.* 268 *sq.*, bemerkt, und viele Beispiele davon zusammengestellt, der sogar daraus folgert: „*El hallarse en él tantos versos de ocho sílabas no hubo de ser efecto de pura casualidad*, *sino de intercalacion hecha de propósito, tomándolos de las canciones populares.*" Das hat neuerdings der gelehrte Marques de Pidal bekräftiget (in der Einleit. zum *Cancionero de Baena*, *p. XXV*): „*En el Poema del Cid, aunque con las imperfecciones de los primeros ensayos, se descubre muchas veces la versificacion que prevaleció más adelante en esta clase de composiciones; y muchos trozos de él están escritos en el verso asonantado de los romances.*"

248, die auch reimlos sind; eben so Zeile 312 — 315, offenbar eine eingeschaltete Erläuterung des Chronisten). Der grösste Theil aber enthält allerdings noch fast ganz unverändert ein ebenfalls nach dem Muster der *Chansons de geste* geformtes, aber auch auf Romanzen basiertes, halb kunst-, halb volksmässiges, die fremdartige Form auf heimischen Elementen construierendes Gedicht, das zwar weder das reine Product der Volkspoesie, noch auch der eigentlich volksmässigen Jongleurpoesie, sondern vielmehr das eines Überarbeiters (Diaskeuasten) ist; der aber von den Romanzen, die er nur stofflich benützen wollte, bei der noch rohen unbeholfenen Nachahmung der fremden Form unwillkürlich zur asynarthetischen Verbindung derselben mit der typisch-nationalen der Volkslieder hingerissen wurde. Daher enthält es neben schon ganz ausgebildeten Alexandrinern (z. B. Vers 449, 451, 461 bis 462, 494, 500, 502 — 505 u. s. w.) doch meist noch Langzeilen, die auch in der überwiegenden ersten Hälfte jambischen, in der zweiten aber noch trochäischen Fall haben[1]. Ja, an manchen und gerade an solchen Stellen, die aus ihrer poetischeren Färbung auf eine unvermitteltere Benützung der Volkslieder schliessen lassen[2], kann man ohne grossen Zwang die Langzeilen in die normalen Redondilien wieder auflösen (z. B. Vers 305—311 und 316 — 357). Auch haben an solchen Stellen die Langzeilen stumpfen An- oder Einklang (natürlich manchmal mit tonloser Nachsylbe), während der übrige Theil der Reimchronik eine freilich noch sehr rohe klingende Assonanz (auf *a—o*) hat, und auch die Sprache scheint an jenen Stellen älter zu sein. Übrigens ist, theils wohl schon durch die Hand des umschreibenden Chronisten, theils durch die des ungeschickten Abschreibers, die Abtheilung

---

[1] Die meisten der noch wirklich rhythmischen Zeilen haben zwölf oder sechzehn Sylben, also Verdoppelung der heimischen Redondilien, während der Alexandriner der Spanier, die bekanntlich nach den *llanos* das Versmass bestimmen, als Normalmass vierzehn Sylben (oder ihr Aequivalent bei den *Agudos* und *Esdrújulos*, d. i. 12—16 Sylben) haben muss (vgl. Sarmiento, *Obras postumas*, *p.* 167, 189 *sq.*).

[2] Ueberhaupt ist diese Reimchronik im Ganzen zwar viel unpoetischer und roher als das „*Poema del Cid*"; steht aber in Manchem dem Volkssinne noch näher; wie z. B. in der Darstellung des Verhältnisses Cid's zum Könige Fernando, der ganz eigentlich nur sein Schützling ist. — Vgl. Dozy, *l. c. p.* 623—637; 664—671; und 684—687.

der Zeilen auch an den offenbar noch rhythmischen Stellen höchst problematisch geworden: wenn aber auch nicht immer auf diese Rechnung die öfter auch in der Mitte der Zeilen vorkommenden Assonanzen zu setzen sind, so sind sie doch kaum als mehr denn bloss zufällige zu betrachten, und dürften nicht zu dem Schlusse auf eine ursprüngliche „*asonancia consecutiva*“ der Halbzeilen berechtigen (vgl. Huber's Einleit. z. Cid-Chronik. *p. CXLVIII*). Eben so wenig wie im „*Poema*“ geben die Veränderungen der Assonanz, noch selbst die hier in der Handschrift durch eine Majuskel bezeichneten Absätze einen sicheren Anhaltspunct zur geregelten Abtheilung in Tiraden (*Trovas*) oder auch nur in Gesänge (*Cantares*), da damit die Sinn- und Erzählungspausen keineswegs stimmen; vielmehr herrscht hierin noch die roheste Willkür, und in unserer Reimchronik könnte man höchstens nur aus dem erst bemerkten Verhältniss der stumpfreimigen Stellen zu der übrigen Erzählung mit durchgehends vorherrschender klingenden Assonanz auf *a — o*[1] auf das minder verarbeitete Einfügen der,

[1] Diese wird, einzelne reimlose Zeilen oder nur auf ein Paar sich beschränkende Bindungen abgerechnet, durch folgende Stellen unterbrochen: V. 69—85, auf *a*; 103—109, auf *a*; 300—304, auf *o* (hier beginnt mit der Assonanzveränderung zugleich ein neuer Absatz, jedoch gehört dem Sinne nach die letzte Zeile des vorhergehenden noch dazu); 305—311 (darauf folgt die oben bemerkte Stelle in Prosa) und 316—357, auf *a*; 372—397, auf *a* (mit 398 beginnt zwar ein neuer Absatz mit der Wiederaufnahme der klingenden Assonanz auf *a—o*; aber dem Sinne nach sind diese beiden Absätze nur durch einen Beistrich zu trennen); 758—798, auf *o*; 895—902, auf *a*; und 1094 bis 1097, auf *a*. Auch Dozy findet darin zwei Romanzen und ein Kriegslied erhalten, nämlich eben an den auch hier bezeichneten Stellen: Vers 301 ff.: — 372 ff.; — und 758 ff. — Duran (*Rom. gen. 2. ed. T. I. p. 482*) sagt über die Form der *Crónica rimada* sehr treffend: „*Este poema . . . debe presumirse obra de un juglar (?) que con pretensiones de poeta artístico reduce á versos largos, de forma francesa, los redondillos de la nuestra nacional.*“ — Diese nationale Grundlage, nämlich die durch die angestrebte Nachahmung der fremden Form so unverkennbar durchbrechende indigene der *versos de romance*, hat auch der Marques de Pidal (*l. c. p. XXVI*) hervorgehoben: „*La Crónica rimada del Cid es casi toda un romance de ocho silabas imperfecto; y sin grande esfuerzo se pudiera escribir una gran parte de ella en en esta forma, con muy pequeñas variaciones.*“ Von dieser Wiederherstellung der Romanzenform giebt er mehrere sehr augenfällige Beispiele. — So haben nationale Kritiker, die doch gewiss hiefür das feinste Gefühl haben, sowohl die Fremdartigkeit der Langzeilen als das unwillkürliche Durchbrechen

Volksliedern unmittelbar entnommenen Theile (Romanzen) in die übrigen schon ganz umgearbeiteten und wohl auch aus anderen Quellen (Legenden, lateinischen Chroniken) herrührenden schliessen.

So blieb es wohl bei diesen beiden rohen und verunglückten Versuchen, die fremdartige Form der *Chansons de geste* und die epischen Langzeilen in die spanische Poesie einzuführen, wo eine solche ächt epische Form aus dem erwähnten Mangel des sächlichen Grundes und der darin bedingten Existenzberechtigung weder spontan sich entwickeln, noch durch Einbürgerung volksthümlich werden konnte, während sie jenseits der Pyrenäen, in der süd- und nordfranzösischen volksmässigen Kunstpoesie, wo diese Bedingungen stattfanden, unbezweifelt autochthonisch sich entwickelte, dauernd und reich sich entfaltete[1]. Die vierzeiligen Alexandriner-Strophen der nach den lateinischen Kirchenprosen und den französischen „*Dits*" gebildeten, nur zum sagen und lesen bestimmten episch-didaktischen Kunstgedichte der Spanier des 13. und 14. Jahrh. (vgl. „Über die Lais," S. 257, 303—304) sind aber gewiss nie volksmässig, und selbst in den *Cantares de los juglares*, die noch zum singen und sagen bestimmt waren, nicht angewandt worden. So sagt z. B. der Dichter des „*Alejandro*," der sich selbst seiner Gelehrsamkeit (*clerecia*) rühmt und seine Kunst über die „*Joglaria*" erhebt, von diesen vierzeiligen einreimigen Alexandrinerstrophen, in denen auch sein Werk abgefasst ist:

Fablar curso rimado per la quaderna via
A sillabas cuntadas, ca es grant maestria.

---

des indigenen Grundrhythmus in diesen beiden Cid-Gedichten, den einzigen noch einigermassen volksthümlichen Epen der Spanier, bestätiget.

[1] Die Ursprünglichkeit der epischen Form und die Spontaneität der epischen Langzeilen in der süd- und nordfranzösischen Poesie hat Diez mit gewohnter Schärfe und Gründlichkeit in seiner trefflichen Schrift: „Altromanische Sprachdenkmale berichtigt und erklärt, nebst einer Abhandlung über den epischen Vers" (Bonn, 1846, 8.), bis zur Evidenz nachgewiesen; doch auch er hält den zehnsylbigen Vers, der in der castilischen oder eigentlich spanischen Poesie fast gänzlich fehlt, für das unbezweifelt ältere und volksthümliche epische Mass, und den Alexandriner nur für eine spätere, mehr kunstmässige Ausbildung desselben (S. 129—130). — Vgl. dagegen: Simrock, „Die Nibelungenstrophe und ihr Ursprung." (Bonn, 1858. 8. S. 99—100).

Qui oirlo quisier a todo mio creer,
Avrá de mí solas, en cabo grant placer;
Prendrá bonas gestas que sepa retraer,
— — — — — — — — —
Quiero leer un libro de un Rey noble pagano
— — — — — — — — — —
Terné, se lo compriere, que soe bon escribano.

Aus diesen inneren und äusseren Gründen, aus der pragmatischen Entwicklung der Romanzenpoesie und den ausdrücklichen Zeugnissen der spanischen Kunstschriftsteller und Dichter selbst sind wir also zu der Annahme berechtigt, dass die Romanzen weder ursprünglich in Langzeilen abgefasst sein konnten, noch die später bekannte Redondilienform als eine Auflösung solcher angesehen werden darf; sondern dass eben diese Redondilien die Ur- und Grundformen der spanischen Volkslieder und daher der indigenen spanischen Versmasse überhaupt, und dass besonders die achtsylbigen Redondilien das Mass der lyrisch-epischen Volkslieder der Spanier oder der eigentlichen epischen Romanzen (das Mass der rein lyrischen, *Romances cortos*, sind die sechssylbigen Redondilien, ebenfalls sehr früh nachweisbar, z. B. in den *Serranicas* des Erzpriesters von Hita) schon ursprünglich waren und geblieben sind. Das Alter und die Volksmässigkeit dieses Versmasses überhaupt, und besonders in den romanischen Sprachen und noch specieller in der spanischen jetzt noch zu beweisen, wäre nach so vielen Zeugnissen dafür ganz überflüssig[1], um so mehr, als ein solcher Kenner, wie Diez nun

[1] Vgl. „Über die Lais", S. 166 ff.; — Huber, Latein. Abhandl. *p.* 14; — alle spanischen Kritiker von Argote de Molina bis Duran (letzterer sagt, *l. c. T. I. p. LIV: „Entre las combinaciones metricas anteriores al siglo XVI que se encuentran en la poesía Castellana, ninguna es mas facil, natural, y acomodada al carácter de la lengua, y al género narrativo, que la del romance comun octosilabo. . . . Ademas, el ritmo monótono del romance parece indica y provoca el canto que se le ha aplicado, tan propio á las danzas pausadas del pais donde nació* [Asturien], *que aun se conserva, el solo, inalterable entre las variaciones infinitas que experimentan cada dia las demas canciones del pueblo fundadas en combinaciones metricas mas artificiosas*". — Und, *p. XL,: „La medida del verso redondillo ú octosílabo es la primera que debieron encontrar nuestros versificadores inartificiosos, porque nace, más fácilmente que otra de la construccion é indole armonica de nuestra lengua y de la rotundidad de sus períodos*").

auch über den epischen und lyrischen achtsylbigen Vers der romanischen Poesie des Mittelalters mit gewohnter Meisterschaft gehandelt und dem epischen sein Recht eingeräumt hat (Altrom. Sprachdenkm. S. 108 ff., 116—117, 121, 131—132).

Ist dies, wie kaum zu bezweifeln, das ursprüngliche Mass der Romanzen gewesen, so tritt nun wieder die andere Schwierigkeit, die von den typischen Formen der Volkspoesie abweichende Reim- oder Assonanzverbindung der anderten Verse mit den blanken Zwischenversen in den Vordergrund, eine Reimform, die weder ursprünglich, noch aus dem blossen Principe der Volkspoesie ohne heterogenen Einfluss hervorgegangen sein kann. Die Erklärung dieser Abnormität zu versuchen — die es freilich erst geworden ist, seitdem man die Urformen aller Volkspoesie genauer untersucht und einige Hauptmerkmale abstrahiert hat, und die daher nicht nur von den Spaniern, sondern überhaupt bis auf die neueste Zeit gar nicht als eine solche angesehen ward[1] —

— Vgl. auch Pidal, *l. c. p. XXV y XXVI: Los juglares y cantores populares adoptaron casi exclusivamente el verso fácil y sencillo de ocho sílabas etc.*

[1] Es haben allerdings noch in neuester Zeit Einige von diesem typischen Merkmal der Volkspoesie in der Reimbindung ganz abgesehen und die Romanzenform als eine spontane Entwicklung zu erklären gesucht. So haben die Hrn. Ad. Helfferich und G. de Clermont (*Aperçu de l'hist. des langues néolatines en Espagne. Madrid.* 1857. 8. *p.* 39 *suiv.*) den physiologischen Weg eingeschlagen, indem sie die Versbildung aus dem Athmungsprocess erklären wollen: „*Entre une aspiration et une expiration normales, on pourra toujours, en parlant naturellement, prononcer huit syllabes. . . . . On a accouplé deux vers de huit syllabes, le premier produisant une élévation de la voix, en même temps, que les poumons se dilatent, le second un abaissement, en même temps, qu'ils se contractent, et ces deux vers qui, quant au fond et quant à la forme, n'en font qu'un, ne peuvent pas plus être séparés, que la double pulsation du coeur*". Sie sehen darin den Grundtypus alles epischen Versmasses, des Sloka, des Nibelungen-Verses, des Alexandriners, des Hexameters, insbesondere vom letzteren sagen sie: „*ce vers n'est autre chose que l'accouplement de deux vers de huit syllabes.*" Und folgern dann: „*celui qui voudrait attribuer à la forme métrique du néolatin qui s'était développé en Espagne une autre source que l'hexamètre ou le distique latin, se mettrait en contradiction avec toute la marche historique qu'a suivie la civilisation moderne.*" Sie geben zu, dass die lateinische Kirchen-Poesie vermittelt und modificiert, ja dass die kunstmässig ausgebildete Form des Hexameters (*la forme compliquée*) bei den Völkern lateinischer Zunge nie sich eigentlich nationalisiert habe: „*ainsi les voyelles pleines furent adoucies d'abord par l'assonance, ensuite par la rime, et, en ajoutant à un premier vers double un second, comme dans le distique, on forma une strophe de*

hat sich Huber in seinen beiden oft genannten Aufsätzen zuerst das Verdienst erworben. Er ist nämlich der Meinung, dass die

quatre vers: „*verso redondillo*" (soll wohl heissen: „*cuarteta ó redondilla*") Schliessen aber trotz dem allen: „*Il n'en fallait pas plus, selon nous, pour faire naître de ces poésies latines la romance proprement dite, et nous ne croyons pas que les Espagnols aient emprunté l'Alexandrin aux Français.*" — Ohne mich in den etwas subtilen Athmungsprocess einzulassen — wogegen ich nur bemerken will, dass gerade bei den romanischen Nationen die spontan einen epischen Vers produciert haben, der ursprüngliche ein zehnsylbiger, durch die Cäsur in zwei ungleiche Hälften getheilter war, und erst daraus sich der Alexandriner entwickelt hat —; ohne die Einwirkung und Vermittelung der lateinischen Kirchenpoesie in Abrede zu stellen, auf die ich selbst sogleich zu sprechen kommen werde, begnüge ich mich zur Würdigung dieser schon oft versuchten Ableitung der Romanzenverse und Alexandriner aus dem Hexameter und Pentameter auf das zu verweisen, was ein Meister des Fachs, Diez, Altromanische Sprachdenkmale, S. 126—128, darüber gesagt und was sein würdiger Schüler, Aug. Fuchs, Die roman. Sprachen in ihrem Verhältnisse zum Latein. Halle, 1849. 8. S. 242 ff. des weiteren ausgeführt hat; — was endlich die Behauptung betrifft, die Spanier hätten die Alexandriner nicht von den Franzosen entlehnt, so mögen die Spanier selbst darauf antworten, die sie von jeher: „*versos franceses*" genannt haben, so wie die oben angeführte treffliche, durchaus factische Nachweisung Damas-Hinard's der Nachbildung der französischen Versmasse im *Poema del Cid* und ihrer im Spanischen entsprechenden kunstmässigeren Entwicklung zum Alexandriner; ja die Verf. sagen selbst an einer anderen Stelle, wo sie von dem Einflusse der französischen auf die castilische Poesie sprechen und diesen sogar betonen (*p.* 12): „*ils (les Troubadours) transplantèrent sur le sol de l'Espagne, avec leurs sujets favoris, leurs vers et leur mètre.*" — Auch mein gelehrter Recensent und Freund, Hr. Du-Méril hat in der *Revue Germanique* (*p.* 199—201) auf eine andere Weise die Entstehung der Romanzenform zu erklären versucht, welche Erklärung ich um so mehr ganz mit seinen Worten hiehersetzen will, als sie mir zwar sehr geistreich, aber auch sehr compliciert zu sein scheint: „*Les premiers vers étaient ainsi, selon toute apparence, composés d'un petit nombre de pieds qui se reproduisaient successivement sans différence choquante, et des syllabes accentuées, sur lesquelles la voix s'appesantissait davantage, en annonçaient la fin. Peut-être cependant le chant ecclésiastique, la psalmodie des prières dont la versification n'était pas métrique, apprit-elle dès l'origine à allonger les vers sans en trop briser la cadence, en y introduisant aussi une espèce de parallélisme. Mais avec le temps un rhythme si vague ne suffit plus; on rendit plus sensible la liaison des syllabes qui en terminaient les deux principales périodes par le rapport de leurs voyelles. Cette consonnance si défectueuse, qui nous semble disparaître sous la pression des consonnes, était pour les Espagnols une source abondante d'harmonie, et, comme ils le disaient eux-mêmes, la musique (asonar) du vers. Puis enfin*

Romanzen ursprünglich in achtsylbigen Redondilien und in Tiraden mit unmittelbar gebundenen Reimen (*Tirades monorimes*, „*Asonancias consecutivas*") abgefasst gewesen seien, wofür er als analoge Formen die altfranzösische „*Chanson du Roi Gormond*" und das *Fabliau* von *Aucasin et Nicolette* anführt[1], und Spuren von dieser ursprünglichen Form noch in der Cid-Romanze: „*Tres cortes armara el rey*" (aus dem *Cancionero de rom.*) finden

---

l'oreille devint encore plus difficile, plus exigeante, on ne s'accorda plus tant de licences dans la numération des syllabes, et, pour en mieux faire ressortir la symétrie, on subdivise chaque hémistiche en deux parties secondaires: l'emphase avec laquelle on appuyait sur les syllabes qui jouaient un rôle déterminant dans la mesure avait déjà devancé et nécessité la règle. L'élément de la versification des romances n'est donc ni le vers de huit syllabes, ni, ainsi que l'ont prétendu quelques critiques modernes, le distique, ni selon une ancienne opinion qui se rapproche beaucoup plus de la vérité, le quatrain; mais un verset (Strophe) *de quatre pieds* (Verszeilen), *divisé en deux hémistiches* (Halbstrophen) *qui riment intérieurement comme les vers léonins. Le dernier mot de cette forme de versification, sa perfection artistique, c'est le quatrain monorime à syllabes rigoureusement comptées, qui se retrouve si souvent dans la poésie savante du XIII. et du XIV. siècles* (also die einreimige vierzeilige Alexandrinerstrophe)." So wäre also — wenn ich anders diese Theorie richtig aufgefasst habe — das eigentliche „Element" der Romanzenform: eine 32sylbige Periode, bestehend aus zwei durch Inreime verbundene 16sylbige Langzeilen, die abermals durch Mittelruhen (reimlose Cäsuren) in 8sylbige Halbverse getheilt wurden; zwei solcher nach der Analogie des Parallelismus der Psalmstrophen construierter Perioden hätten dann den Typus der Romanzenstrophen, und den Prototypus der Alexandriner-Quartette gegeben. — Mir scheint, wie gesagt, diese Theorie doch zu künstlich und compliciert für die genetische Erklärung der Form lyrisch-epischer Volkslieder? — Übrigens lassen alle diese Hypothesen die spätere ausgebildete einreimige Tiradenform der Romanzen unerklärt.

[1] Vgl. was Diez in der angef. Rec. gegen die Analogie dieser beiden Beispiele einwendet; und dessen Altrom. Sprachdenkm. S. 111 und 132. — Allerdings wäre dafür die Legende von der h. Fides von Agen ein passenderes Beispiel gewesen, die sich sogar ausdrücklich auf spanische Tradition (*razon espanesca*) und das Zeugniss der Gascogner und Aragonesen (*Copla II*) beruft, jedoch jambischen Fall hat und durch die klingenden Reime der ersten Strophe kunstmässige Ausbildung verräth, auch selbst auf französische Vortragsweise hinweist: „*Qui ben la diz a lei francesca.*" — Vielleicht könnte man für Huber's Ansicht noch eher das nun aufgefundene und von P. Heyse herausgegebene (Romanische Inedita. Berlin, 1856. 8. S. 3—6) provenzalische „Fragment eines Alexanderromans" in achtsylbigen Versen und kurzen einreimigen Tiraden anführen? —

will (vgl. dagegen Diez, a. a. O. Sp. 429 — 431). Die Umgestaltung dieser ursprünglichen in die bekannte Romanzenform aber schreibt er dem Einflusse der Juglar-Poesie zu, welche bei Verschmelzung der Volksromanzen zu grösseren Ganzen oder kleineren Epen (analog dem Verfahren der Rhapsoden mit den Liedern der Aoeden) auch demgemäss eine verlängerte Form in alexandrinermässigen Langzeilen gesucht habe; da aber diese verunglückte Nachahmung der fremdartigen Alexandriner nicht volksmässig werden konnte — wovon er eben das „*Poema del Cid*“ als vereinzelt gebliebenen unpopulären Versuch zum Beweise anführt — so kehrten auch die Juglares wieder zu dem volksthümlichen Rhythmus der Redondilien zurück, und um sie zweitheiligen Langzeilen ähnlich zu machen, verbanden sie je zwei Redondilien-Verse, indem sie den ersten seines Reimes beraubten und ihm so das Ansehen eines nur durch die Cäsur vom zweiten getrennten Hemistichs gaben, wodurch die also verbundenen Romanzen den langzeiligen einreimigen Tiraden der *Chansons de geste* ähnlich wurden. Unter diesen, durch den Einfluss der Kirchenpoesie und (wohl zunächst) der französischen Epik umgestalteten und verschmolzenen Romanzen habe man die „*Cantares de los juglares*“ zu suchen, deren die Chroniken als lügenhafter Erfindungen erwähnen, und diese „*Cantares*“ oder „*Romances juglarescos*“ haben sich einerseits allerdings durch Umfang und Form von den primitiven, eigentlichen Volksromanzen unterschieden, und vielleicht könne man die längeren in den älteren Sammlungen erhaltenen Romanzen von Karl dem Grossen und seinen zwölf Pairs als Beispiele und Reste solcher Juglar-Romanzen oder spanischer „*Cantares de gesta*“ ansehen; andererseits aber haben sie in noch entschiedenerem Gegensatze zu den Gedichten in Alexandrinerstrophen gestanden durch die wieder aufgenommenen, bestimmt ausgeprägten, wenn auch auf die angegebene Art in ihrer Reimweise durch die Alexandriner modificierten Redondilien. Diese in der Juglarpoesie vielleicht wirklich als ein Surrogat von Langzeilen geltenden Redondilienpaare seien dann mit ihrer, längeren Erzählungen allerdings mehr zusagenden Reimweise auch in die eigentliche Volkspoesie übergegangen; haben jedoch in dieser stets nach ihrem ursprünglichen Werthe, d. i. als kurze aber ganze Verse (*versos enteros*) gegolten; und so habe sich zwar im Wesentlichen aus dem primitiven volks-

thümlichen Grundrhythmus, aber mit der durch den Durchgang durch eine fremdartige und in Bezug auf Spanien wenigstens kunstmässige Form bewirkten Modification, die jetzige Romanzenform entwickelt, die Herr Huber zum Unterschied von den „*primitivos*“: „*Redondillos segundarios*“ nennt, und die daher die Merkmale einer aus dem Principe der Volkspoesie hervorgegangenen, aber schon durch heterogenen Einfluss kunstmässiger umgestalteten Form hat [1].

[1] Der Graf von Circourt hat (*Nouv. Rev. encyclop.* 1847, No. 9, *p.* 40—42) diese Ansicht noch schärfer nüanciert und mit einigen trefflichen Bemerkungen begleitet. So sagt er von den Producten der Juglares: „*Elles n'émanaient pas du peuple, mais elles s'inspiraient de lui, et par là les jongleurs se distinguaient des clercs, leurs compositions des chansons de geste espagnoles. D'un autre côté, s'ils obéissaient en partie à l'instinct populaire, et s'ils prenaient quelques leçons à une école moins étrangère au génie espagnol que l'école des trouvères, à celles des troubadours lémosins, les jongleurs n'échappèrent pas à l'influence française qui, depuis Alphonse VI., était devenue si puissante en Castille pour tout ce qui rentre dans le domaine intellectuel. Les chansons de geste étaient aussi leurs modèles, mais seulement ils ne s'astreignaient pas à les imiter exactement; ils les modifiaient suivant leurs besoins, montrant en cela plus de tact et de talent que les clercs. Les poésies des jongleurs sont donc le trait d'union entre les poésies populaires (nous entendons par là l'oeuvre du peuple lui-même) et les poésies des clercs ou des troubadours; elles participent des unes et des autres, tant pour le fond que pour la forme. Dans notre opinion même, il ne nous reste rien de la poésie populaire qui n'ait passé par les mains des jongleurs* (dies möchte ich doch einigermassen beschränken, namentlich in Bezug auf die Romanzen aus den Mauren-Kriegen, *romances fronterizos*, und so manche der kürzeren, lyrisch-dramatischen Liebesromanzen, die noch ganz das Gepräge der unmittelbaren Conception tragen. — Vgl. überhaupt über die Stellung der Juglares zur Production der Romanzen: Huber's scharfsinnige Entwicklung in den Götting. Anz. 1857, St. 43, S. 426—430.).“ — Er folgt nun der oben gegebenen Entwicklung der Romanzenform durch den Einfluss der Juglares, unterscheidet aber darin zwei Perioden; nämlich die seit dem Ende des 13. Jahrhunderts (wenigstens seit dem nachweisbar in den Cántigas Alfons' X.) vollendete Hauptumformung in der Reimbindung oder eigentliche Abweichung von dem rein Volksmässigen: „*De cette époque date le mode secondaire des romances, qui diffère du mode primitif, uniquement par la suppression de la rime aux vers impairs, ou aux hémistiches.*“ Unter den ältesten Romanzen finden sich noch mehrere, die hinlänglich erkennbare Spuren von dieser secondairen Umformung erhalten haben, wenn sie auch mehr oder minder modificiert wurden durch den Process der zweiten Periode, den der Graf von Circourt „*le mode tertiaire*“ nennt: „*Les jongleurs avaient appris par les Catalans à connaitre l'assonnance. Ils con-*

Dieser Erklärungsversuch scheint auch mir sehr plausibel und mehr lässt sich wohl bei solchen morphologischen Processen, wo die Resultate allein auf die genetischen Ursachen schliessen lassen, nicht erwarten —; vorzüglich wenn man bedenkt, dass die Alfonsinische „*Crónica general*“ gerade an den Orten, wo sie von Karl des Grossen Zug nach Spanien spricht, der „*Cantares de los juglares*“ erwähnt (wie in der Ausg. von Valladolid, 1604, *in-Fol. Parte tercera*, *fol.* 30 b, 33 b, 34, 45 b), und dass von den auf uns gekommenen Romanzen eben die von Karl dem Grossen und seinen zwölf Pairs durch Alterthümlichkeit der Sprach- und Reimformen, epische Breite und epischen Ton am meisten sich als solche Juglar-Romanzen charakterisieren, und von den übrigen lyrisch-epischen Volksromanzen unterscheiden; dass aber auch am meisten diese Sagen zur Verschmelzung fremder Formen mit heimischen veranlassen mussten. Denn theils sind diese Sagen — die ihrem Ursprunge und ihrer Ausbildung nach dem spanischen Boden nicht angehören, nur in ihn verpflanzt und dort erst acclimatisiert wurden — den spanischen Juglares von ihren Nachbaren und Kunstgenossen, den lemosinischen und catalanischen Joglars mitgetheilt worden, wobei sie mit den Stoffen gewiss auch die Formen der französischen Epik kennen lernten; theils haben sich damit in heimischen Volksliedern erhaltene Localtraditionen verbunden, wie die baskischen von Roncesvalles, die navarresischen von Bernardo del Carpio, die um so mehr auch ihren formellen Einfluss geltend machten, als diese mit Nationalmelodien und Nationaltänzen innigst verschmolzenen indigenen Rhythmen dem Ohre des Volks und dem Munde der Sänger selbst so geläufig waren, dass sie fremde nicht leicht aufkommen

---

tribuèrent pour leur part à l'introduction de cette espèce de rime, qui leur était commode pour leurs tirades, car ils proscrivirent la strophe, et ils devaient la proscrire, tant afin de suivre leurs modèles, les chansons de geste françaises, que pour obéir aux nécessités de leur genre semi-épique; mais ils se servaient indifféremment de la rime consonnante et de la rime assonnante. C'est à eux que l'on doit le mode tertiaire. Celui-ci est caractérisé par les tirades monorimes. . . . . . La plupart des romances réputés anciens appartiennent au mode tertiaire, et ne sont autre chose que des romances du mode secondaire remaniés par les jongleurs. . . . . Si l'on ne veut pas les attribuer aux jongleurs, il y aurait seulement à en induire que, dès le milieu du XIV. siècle, le peuple ne composait plus que dans ce mode et abandonnait le mode secondaire, comme plus difficile, aux poëtes lettrés.“ —

liessen. So mochte dadurch in formeller wie in stofflicher Hinsicht eine Verschmelzung des Fremden mit dem Einheimischen, des Kunst- mit dem Volksmässigen bewirkt worden sein, indem die Juglares in ihren längeren epenartigen Romanzen wohl auch die dazu passenderen ächt epischen Langzeilen und Tiraden der ihnen bekannt gewordenen *Chansons de geste* nachzubilden suchten; aber statt der Langzeilen — die sie in der heimischen Volkspoesie gar nicht vorfanden und in der Kunstpoesie nur die zu spanischen Melodien unsingbaren, immer fremdartig klingenden Alexandriner[1] — die dem Volke, für das sie doch zunächst ihren Vortrag bestimmten, und ihnen selbst gleich unentbehrlichen Redondilien beibehielten, und sie nur durch die erwähnte Reimart paarweise[2] verbanden, um sie den zweitheiligen Langzeilen

[1] Ich habe oben gezeigt, wie es selbst den Kunstdichtern nicht gelang, den Alexandriner einzubürgern, und im Gefühle von dessen nicht zu überwindender Fremdartigkeit (vgl. Diez, Altrom. Sprachdenkm. S. 107—108) griffen auch sie, als sie zu ihren längeren allegorisch-didaktischen Gedichten auch eines längeren Versmasses bedurften, zu einem ähnlichen Auskunftsmittel, wie die Juglares, nämlich zur Verdoppelung eines indigenen volksmässigen Masses, der *Redondillos de arte menor,* und bildeten daraus die *Versos de arte mayor* (diese Entstehungsart zeigt sich recht deutlich in den rohen Anfängen dieser Doppel-Redondilien bei Hita, *Copla* 1023—1040, wo sie noch durch Mittelreime markiert sind; und ganz klar spricht diesen Verdoppelungs-Process der Redondilien oder *versos de arte comun* Alfonso de Baena aus, in seinem *Cancionero,* No. 37, wo er von seinen Gedichten in *versos de arte mayor* oder zwölfsylbigen selbst sagt, er habe sie gemacht: „*por arte comun doblada.*“ — Wenn dagegen Amador de los Rios, *Estudios sobre los Judíos de Esp.* p. 352—353, die *versos de arte mayor* aus dem Hebräischen herleiten will; so ist das wohl nur eine gelehrte Grille!), die — eben auch nur ein Nothbehelf, weil keine ursprünglichen Langverse — wieder den *Endecasílabos* weichen mussten, welch letztere, längst im provenzalisch-lemosinischen Sprachgebiete als zehnsylbige Verse heimisch, in die castilische Kunstpoesie als Novität erst mit den italienischen Formen und nur nach langem Widerstreben der nationalen Partei, deren Vorkämpfer Castillejo war, eindrangen; in der spanischen Volkspoesie aber nie die ausschliessende Herrschaft den Redondilien streitig machen konnten.

[2] So hat Ayala in seinem „*Rimado del Palacio*“, dessen epische und didaktische Theile in den vierzeiligen Alexandriner-Strophen oder in Octaven *de arte mayor* abgefasst sind, die eingefügten lyrischen Gedichte in sechs- und achtsylbigen Doppel-Redondilien mit überschlagenden Mittel- und Endreimen componiert, und sagt daher wohl in Bezug auf diese paarweise Verbindung selbst davon:

ähnlich zu machen. Denn ich glaube nicht, dass, wie Huber anzunehmen scheint, die Alexandriner je in der zum Singen bestimmten Juglar-Poesie[1] wirklich angewendet wurden, sondern dass sie von vorneherein, durch die althergebrachten Melodien genöthigt, gleich zu dem erwähnten Surrogat der Langzeilen gegriffen hat. Findet sich doch schon in der ältesten, noch ganz in der Volkspoesie wurzelnden Troubadourspoesie, in zwei volksmässigen Liedern des Grafen Wilhelm von Poitiers, ein diesen Doppel-Redondilien genau entsprechender Langvers, selbst mit trochäischem Fall und stumpfem Endreim (er bildet mit zwei vorausgehenden eilfsylbigen Versen dreizeilige Strophen, und „ein- und derselbe Reim beherrscht das ganze Lied;“ s. Diez, Altrom. Sprachdenkm. S. 123), der wahrscheinlich durch denselben Process aus zwei kurzen Versen der Volkslieder entstand, oder vielmehr als ein Doppelvers zu betrachten ist; denn ein selbst die beiden Arten epischer Langzeilen um so viel überwiegender Vers konnte doch wohl kaum in der Lyrik als Ganz-

Della (de la Virgen María) fise yo algunos cantares
De grueso estilo — — — — — — —
Que con versetes conpuestos a pares
Materia ruda non lo tacharás.

Die darauf folgenden „*Cantares*“ sind in der Handschrift auch noch in Langzeilen geschrieben (s. die span. Uebers. Bouterwek's, *p.* 151—152, und dieselben Gedichte in Redondilien aufgelöst bei Böhl de Faber, *Floresta, T. I. p.* 2. No 3 *y* 4). Lässt man die Mittelreime weg, so hat man die gewöhnlichen Romanzenstrophen!

[1] Die beiden Cid-Gedichte rechne ich nicht zur eigentlichen Juglar-Poesie, und möchte überhaupt bezweifeln, dass sie wirklich zum Singen bestimmt waren. Es versteht sich übrigens von selbst, dass die *Juglares* nicht nur „sagten und sangen“ in den *Cantares*, sondern auch, besonders späterhin, bloss sagten und selbst lasen, sei es ihre eigenen Erzählungen (*Fablas*), sei es von Kunstdichtern (*Clérigos*) ihnen mitgetheilte Romane (*Romances*, *Cuentos rimados, Ditados*) und Legenden (so heisst es eben in der „*Crónica general*.“ 3ª *parte, fol.* 33ᵇ: „*E agora sabed los que esta estoria oydes, que maguer que los juglares cantan en sus cantares, e dizen en sus fabras*,“ *etc*., vgl. auch die Epiloge der beiden Juglar-Romanzen von Turian und Floriseo in der Prager-Sammlung, S. 95—96, und 107—108.), und in solchen bloss zum Sagen und Lesen bestimmten Gedichten mochten sie allerdings die vierzeiligen Alexandriner-Strophen beibehalten, welche sie auch durch ihre eigenen Kunstdichter kennen gelernt hatten.

vers entstehen![1] — Findet doch ferner Diez selbst (a. a. O. S. 123 und 127) diese Doppel-Redondilien sehr ähnlich dem volksmässig accentuierten Tetrameter der Römer und zwar dem *Trochaicus octonarius*, wenn *llanos*, dem *septenarius* oder *quadratus*, wenn *agudos*); und die Spanier konnten in der That durch ihren Wortaccent unter allen romanischen Provinzialen die römischen Volksrhythmen am leichtesten bewahren und nachbilden. Nun ist aber der Tetrameter selbst nur eine Verdoppelung seines Grundrhythmus, des Dimeter oder Quaternarius, der einfachen *versos de redondilla mayor*, der sich nach dem strophischen Princip der neuern Sprachen wieder in seine Urbestandtheile aufgelöst hat (vgl. Mutzl, Über die accentuierende Rhythmik in neueren Sprachen. Landshut, 1835. 4. S. 17 und 19). So konnte die accentuierende mittellateinische, besonders die volksmässig-kirchliche Poesie leicht wieder aus diesen Volksrhythmen solche Doppelverse herstellen, wenn, wie sie es liebte, sie den Tetrametern der Römer ähnliche machen wollte, und um diese Zusammensetzung einigermassen zu maskieren und diesen Langversen doch das Aussehen von Ganzversen zu geben, machte sie sie gewöhnlich katalektisch, was um so näher lag, als sie nach Aufnahme des Reimes als eines wesentlichen Bestandtheiles ihrer eigenen Rhythmik meist die stumpfen Reime der Volkslieder beibehielt[2]. Gewöhnlich verband sie diese Lang- oder Doppelverse in drei-

---

[1] Die eilfsylbigen Verse dieser Lieder sind nach spanischer Messung zwölfsylbige, wie sich aus denen mit weiblicher Cäsur und männlichem Endreime ergiebt, und wohl aus *versos de redondilla mayor con pie quebrado* der Volkslieder entstanden, in welche sie sich auch in Strophen mit Mittelreimen selbst im Französischen (s. ebenda, S. 125, die Canzone von Gace) wieder zersetzen.

[2] So hat Du-Méril, *Poésies populaires latines, Paris*, 1843. 8. *p*. 133. bemerkt: „*Pour empêcher les vers trochaïques d'être divisés en deux parties égales, les anciens poëtes, ainsi que nous l'avons déjà dit* (*p*. 90), *n'en faisaient jamais d'acatalectiques, et les critiques, trompés* (!) *par une pause que la négligence et la corruption de la quantité rendirent de plus en plus importante, y virent deux vers distincts et soumis à des lois différentes. ...„Currit autem* (*metrum trochaicum tetrametrum*) *alternis versibus ita ut prior habeat pedes quatuor, posterior tres et syllabam* (d. i. sechs Sylben vor der Reimsylbe, genau die spanischen Doppel-Redondilien mit blanken *llanos* und gereimten *agudos*).“ “ *Beda, De arte metrica, tom. I. col.* 41. „ „*Erat integros trochaicos tetrametros catalecticos per medium scindere, et dividuos sic facere ut alternis versiculis currerent.*“ “ *Saumaise, In Flavium Vopiscum notae, p.* 350.“

bis vierzeiligen einreimigen Strophen[1]; aber es fehlt auch darin nicht an Beispielen, und zwar sehr alten und besonders den Spaniern nahe liegenden, welche solche, den Tetrametern nachgebildete Doppel-Redondilien in Tiraden verbanden, die alle Einen und denselben Reim hatten. Ein solches höchst merkwürdiges Beispiel ist in der That der auch von Huber (Einleit. zur Cid-Chronik, *p. XXXVI*; — vgl. jedoch dazu die ganz richtigen Bemerkungen von Diez, in der erwähnten Rec. Sp. 433) angeführte Psalm gegen die Donatisten des h. Augustin, den dieser in der ausdrücklich von ihm selbst erwähnten Absicht abgefasst hat, um dem Volke vorgesungen und zum Theil von ihm selbst mitgesungen zu werden, weshalb er ganz volksmässige Rhythmen, die dem Ohre desselben so tief eingeprägten trochäischen Dimeter oder achtsylbigen Redondilien dazu gewählt hat, die er nach der Art und wahrscheinlich auch nach der Melodie der Kirchenprosen in jenen Theilen, die dem Volke nur vorgesungen werden sollten, zu Langzeilen verdoppelte, indem er diese zwar alle, jedoch nur an den Schlüssen durch Einen und denselben Reim verband, während hingegen der von dem Volke selbst mitzusingende Refrain (*Hypopsalma*, ein wahrer *Estribillo*) eine leoninisch gereimte Langzeile, d. i. ein durch den unmittelbaren Reim gebundenes Redondilienpaar ist (vgl. „Über die Lais,“ S. 184). Ja auch ich sehe, wie Diez, gerade in diesem Beispiele[2] das Vorbild der Juglar-Romanzen[3]; zugleich aber

[1] Vgl. Du-Méril, *l. c.*, der als Beispiel solch vierzeiliger Strophen „*un fragment . . . . sur l'histoire d'un roi d'Espagne*“ anführt; und *p.* 152. 280; — „Ueber die Lais“. S. 257.

[2] Du-Méril, *l. c. p.* 120—131 theilt diesen Psalm ganz mit: — in dem *Hypopsalma* scheint mir das *de* (*de pace*) sowohl grammatisch als rhythmisch überflüssig; übrigens ist die klingende Assonanz in demselben (*pace — judicate*) zu beachten, während alle übrigen Langzeilen bloss durch ein meist tonloses *e* gebunden sind. Ebenda *p.* 278 findet sich ein Gedicht von Fulbertus: „*Eloge du Rossignol*“ überschrieben, das auch in solchen trochäischen Tetrametern, alle durch Einen Reim (*a*) verbunden, jedoch offenbar in vierzeiligen Strophen abgefasst ist (der dritte Vers hat um eine Sylbe zu wenig).

[3] Wenn ich diesen Psalm ein Vorbild der Juglar-Romanzen nenne, so meine ich natürlich nicht, dass er ihnen wirklich zum Muster gedient habe, oder auch nur bekannt gewesen sei; noch dass die Volkspoesie in der *lingua romana rustica* oder gar auch die im neuspanischen Romanze schon seit Augustin's Zeiten dessen langzeilige Tiraden statt der oder auch nur neben den

auch den Ur- und Grundtypus der Volksromanzen oder die primitive Romanzenform.

Ich halte nämlich nicht, wie Huber, einreimige Tiraden achtsylbiger Redondilien, sondern kurze Reimpaare (*parejas*) oder vierzeilige einreimige Redondilien-Strophen (*cuartetas*) für die primitive Romanzenform. Das hohe Alter und die Volksthümlichkeit dieser Reim- und Strophenart in allen germanischen und romanischen Sprachen, so wie deren Anwendung in volksmässigen Erzählungen, Sagen und Balladen sind hinlänglich bekannt[1]. In der spanischen Poesie insbesondere finden

kurzen Redondilien-Strophen angewandt habe: sondern ich will damit nur sagen, dass wie Augustin und die volksmässige mittellateinische Kirchenpoesie schon zu dem nahe liegenden, ja sich ihr von selbst aufdringenden Mittel griff, die zweitheiligen Langzeilen, deren sie zu ihren Prosen-Melodien bedurfte und deren Rhythmus doch dem Volke leicht vernehmlich sein sollte, durch Verdoppelung der volksthümlichen Rhythmen zu bilden, eben so die *Juglares* zu demselben Processe und aus denselben Gründen veranlasst, ja genöthigt wurden, als sie nach dem Muster der *Chansons de geste* ihre epenartigen Romanzen auch in langzeiligen Tiraden dem Volke vorsingen wollten. Dass übrigens die Juglar-Romanzen diese Art von einreimigen Tiraden, und daher auch die volksmässigen Romanzen die nach ihrer Wiederauflösung in Redondilien-Strophen daraus entstandene durchgehende Assonanz, zunächst den französischen *Chansons de geste*, und, in sofern diesen jene Reimform wahrscheinlich durch die Kirchenprosen zukam, also ursprünglich der mittellateinischen Kirchenpoesie entlehnt haben, und nicht der arabischen (vgl. Diez, Altrom. Sprachdenkm. S. 86; und *Andres Bello*, *Uso antiguo de la rima asonante en la poesia latina de la media edad etc.* im *Repertorio americano, T. II. p.* 21—33, nachgedruckt in Ochoa's *Tesoro de los rom. p. XXIX sq.*); dass mithin von einem arabischen Ursprung der Romanzenform im Ernste gar nicht die Rede sein kann, geht wohl aus dem bisher Gesagten schon hinlänglich hervor, und wird sich in der Folge noch klarer herausstellen. Gegen diese bloss äusserliche und rein zufällige Aehnlichkeit der einreimigen Tiraden und durchgehenden Assonanz mit einer arabischen Reimweise, so wie überhaupt gegen den überschätzten Einfluss der arabischen Poesie auf die abendländische und besonders die spanische wiederholt und nachdrücklich sich zu verwahren, ist noch immer nöthig, da seit Conde der Pseudo-Orientalismus wieder stärker in der Geschichte der spanischen Literatur spukt! — Wenn aber Hr. Amador de los Rios in dem erwähnten Artikel über die *Primavera* mir vorwirft, den Einfluss der lateinischen Kirchenpoesie und den Antheil, den die Spanier daran nahmen, nicht erkannt zu haben, so kann ich dies nur einem Missverständnisse des dort blos Angedeuteten, hier aber Weiterausgeführten zuschreiben.

[1] Vgl. „Ueber die Lais", S. 181—183. — Beispiele davon in der mittel-

sich auch, und zwar gerade aus der Zeit ihrer ersten Entwickelung und in erzählenden oder lyrisch-epischen Gedichten Beispiele davon. Nämlich die beiden unlängst von Pidal zum ersten Male ganz herausgegebenen Gedichte: „*Vida de Santa Maria Egipciaca,*“ und: „*Adoracion de los Santos Reyes*“ (zuerst abgedruckt in der *Revista de Madrid* von 1841, auch besonders u. d. T.: „*Coleccion de algunas poesías castellanas anteriores al siglo XV. para servir de continuacion á la publicada por D. Tomás Antonio Sanchez.*“ Madrid, 1841. 8. — Und dann als Anhang zu dem bei Baudry von Ed. Ochoa veranstalteten Nachdruck von Sanchez' „*Coleccion,*“ Paris, 1842, 8.), welche Pidal in den Anfang oder die erste Hälfte des 13. Jahrh. setzt. Sie sind in noch sehr unregelmässigen Versen (7—11 Sylben), in welchen jedoch das Mass der *Redondilla mayor* das vorherrschende und angestrebte ist, und in Reimpaaren abgefasst, ja öfter bildet derselbe Reim drei und sechs, meist aber vier oder acht Zeilen[1]; die Reime

---

lateinischen volksmässigen Poesie, ausser dem *Hypopsalma* Augustin's, finden sich, und zwar in erzählenden Gedichten, bei Grimm und Schmeller, Lat. Gedichte des X. und XI. Jahrh., wie „*Sacerdos et lupus*“, in vierzeiligen, aus kurzen Reimpaaren bestehenden Strophen, und nennt sich selbst „*jocularis cantio;*“ — eben so „*Gallus et vulpes;*“ — „*Versus de unibove*“, wo es wieder heisst:

Ad mensam magni principis
Est rumor unius bovis.
Praesentatur ut fabula
Per verba jocularia.

Vgl. auch Du-Méril, *Poésies populaires latines*, p. 186—187. — In den modernen Sprachen ist diese Reim- und Strophenart so alt und allgemein verbreitet, dass Wackernagel (Schweiz. Museum, II. 1. S. 86) mit Recht davon sagen konnte: „So besitzen wir aus dem 12. Jahrhundert und den folgenden eine Menge von Sagen und Mährchen und Fabeln, erzählt in der Form der paarweise reimenden kurzen Verse, dieser unsangbaren Umgestaltung der sangbaren vierzeiligen Strophe.“ Nur noch eines besonders merkwürdigen Beispiels der vierzeiligen einreimigen Strophe sei gedacht, der ächten Volksballade von „Hugo von Lincoln“ aus dem 13. Jahrh.; s. „Ueber die Lais“, S. 443 ff. — Vgl. auch Diez, Altrom. Sprachdenkm. S. 109—111, und Diez, Zwei altromanische Gedichte. Bonn, 1852. 8. S. 5—6.

[1] Ich habe („Ueber die Lais“, S. 303) das Versmass dieser Gedichte für „leoninisch gereimte zweitheilige Langzeilen“ irrthümlich angesehen, da damals nur die wenigen von De Castro mitgetheilten Bruchstücke davon bekannt waren; nach Vorlage des Ganzen kann aber kein Zweifel mehr sein, dass die

sind meist stumpf, und wenn klingend, haben sie eigentlich nur ganz rohe Assonanz, auch reimlose kommen vor; und im Ganzen haben diese Gedichte den Charakter kirchlich-volksmässiger Gesänge. Das hat auch Pidal gefühlt, indem er sie also schildert: „*Estos versos no tienen por lo general medida cierta y determinada, y ya son de siete silabas, ya de ocho, nueve ó diez, y aun á veces de once* (doch hat auch er sie für „*versos cortos pareados*" erklärt und als solche abdrucken lassen). *Yo pienso que estas composiciones se hicieron para ser cantadas por los juglares en la misma especie de música ó canto llano, en que se entonan los salmos y antífonas de la Iglesia, que están en prosa* (oder vielmehr wie die mehr epischen Kirchenprosen oder *epistolae farcitae;* vgl. „Über die Lais," Anm. 139 und 146), *y en que aun hoy mismo solemos oir cantar el Todo fiel cristiano del P. Astete en las escuelas, y las canciones de la Aurora y del Nacimiento, por las calles. La especie de sonsonete ó música en que se cantan, apoyada en la rima de las últimas palabras de cada par de versos* [1], *suple en algun modo la falta de medida, y da orígen á cierto género de armonía imperfecta y monótona.*" Und in den „*Noticias y observaciones*" zu diesen Gedichten, die Pidal nachträglich in der „*Revista de Madrid*" (1843, 3ª *série, Tomo V, p.* 5—17) bekannt gemacht hat, fügt er hinzu: „*Es pues en mi concepto una cosa demostrada que los dos poemas ..... son dos antiguas cánticas de aquellas con que los juglares y juglarescas de la edad media entretenian al vulgo en las calles y en las plazas, divertian en los palacios y castillos feudales á la larga clientela de los Grandes y Ricosomes en ellos*

obgleich wie oft in der Handschrift in Langzeilen geschriebenen Verse (so auch bei de Castro) nicht als Hemistiche, sondern als ganze kurze zu betrachten sind, da, wie oben bemerkt, manchmal eine ungleiche Zahl (3 und 6) durch Einen Reim gebunden wird, und so dem hier allein entscheidenden Kriterium des Reimes nach das Ganze sich nicht in zweitheilige Langzeilen abtheilen lässt.

[1] Aus diesen Worten scheint hervorzugehen, dass noch gegenwärtig in Spanien solche geistliche Volkslieder in ähnlichen Reimpaaren gesungen werden (mir sind die angeführten Lieder unbekannt), und so hätte auch hier wie überall der Kirchen- und geistliche Gesang die ältesten volksmässigen Formen bewahrt, während die weltliche Volkspoesie, durch den Einfluss eigener und fremder Kunstpoesie, sie schon bedeutend modificiert überliefert.

encerrada, conservaban la tradicion de los hechos históricos y religiosos," *etc.*

In derselben Weise sind, wie auch Pidal bemerkt hat, das Judenlied im „*Duelo de la Virgen*" von Berceo, wenn man den Refrain „*Eya velar*" wegnimmt, so bleiben kurze Reimpaare (vgl. oben, S. 65); und die Lieder der Blinden und fahrenden Schüler beim Erzpriester von Hita, alle, bis auf eines, in achtsylbigen unmittelbar gereimten Redondilien, nur, weil wie das Judenlied mehr lyrisch, mit *Estribillos* (s. oben, S. 129).

Ja selbst von volksmässigen Romanzen in Reimpaaren lassen sich noch Spuren nachweisen; ein merkwürdiges Beispiel der Art ist uns in Eugenio Narbona's *Vida del arzobispo Tenorio* (Toledo, 1624, in 4. — angeführt in den Anmerkungen zur Madrider Ausgabe des *Cancionero de Baena, p.* 660, *Nota XCVI*) aufbewahrt worden, wo es heisst: „*Sabiendo* (*las gentes*) *que los encuentros entre el arzobispo de Santiago y él de Toledo producen estos efectos, y con cantares y refranzillos descubria el pueblo lo que creyia, y ansi andaua uno en la corte, segun el estilo de aquel tiempo* (Heinrich's III. von Castilien), *que dezia:*

Echado le ha el agraz
Ferreçuelo á Machagaz;
Pero si Machagaz se suelta,
Ferreçuelo es en revuelta.

Hier haben wir *versos redondillos pareados!* —

Und das von Duran (*Rom. gen.* 2ª *ed. Tomo II*, No. 1846) gegebene: „*Romancillo en lengua de germanía en que un rufian da consejos á unas niñas andariegas,*" das gewiss volksmässig ist, besteht fast ganz aus kurzen (sechssylbigen) Reimpaaren (*versos de redondilla menor en rimas pareadas*)[1].

---

[1] Wenn daher Huber (Götting. Anz. 1857, St. 41. 42. S. 414) in Bezug auf meine Ansicht von der Abfassung der primitiven Romanzen in Reimpaaren und vierzeiligen Strophen sagt: „sind aber Verspaare, oder *cuartetas* mit mannichfaltig wechselnden Gleichklängen gemeint (ich meine darunter nur strophisch verbundene Reimpaare nach dem Typus der Volkspoesie, also allerdings nicht einreimige Tiraden, aber noch weniger kunstmässig verbundene, überschlagende oder verschränkte Reime, wie in den Redondilien-Strophen), so ist uns nicht eine einzige ältere epische Romanze bekannt, welche die geringste Spur einer solchen, schon ihrer Künstlichkeit (?) wegen sehr unwahrscheinlichen primitiven Form trüge,

Ferner kann man als Spuren davon noch ansehen, dass in den uns ganz erhaltenen Romanzen, und gerade in alten Juglar-Romanzen, trotz ihres Durchgangs durch den erwähnten Umformungsprocess, noch manchmal die reimlosen Zwischenverse fehlen, wodurch wahre Reimpaare entstehen (s. Prager Sammlung, Anmerk. zu S. 165, unter den Druckfehlern und Zusätzen am Ende), und dass dies nicht immer zufällig, durch Ausfallen von Zeilen, geschehen ist, beweist nicht nur, dass der Sinn dadurch nicht gestört worden ist, sondern auch das so häufige Vorkommen dieses Falles in portugiesischen Volksromanzen, dass Almeida-Garrett (*Romanceiro. Tomo III, p.* 80) sich dadurch zu der Bemerkung veranlasst fand: „*Este é um dos muitos exemplos de se faltar de vez em quando á forçada lei da redondilha, augmentando-a com dois versos no mesmo repisado consoante ou toante obrigado*“ [1].

Wenn ich in diesen Beispielen von der Anwendung der kurzen Reimpaare oder der kurzen einreimigen Strophen in so alten volksmässigen, ja sogar romanzenartigen Gedichten einen positiven Grund finde, daraus auf eine analoge Form der primitiven Romanzen zu schliessen, so möchte ich als negativen Grund dafür anführen, dass gerade nach Einführung der bekannten Romanzenform die kurzen Reimpaare als solche nicht nur in den Romanzen, sondern in der spanischen Poesie überhaupt ausser Gebrauch kamen; denn eben durch diese Verlängerung der kurzen Reimpaare mittelst der reimlosen Zwischenverse lässt sich noch am besten die sonst so auffallende Erscheinung erklären, dass die bei allen germanischen und romanischen Nationen durch

---

oder darauf hinwiese“; — so glaube ich ihn nun factisch von dem Vorhandensein solcher Spuren überzeugt zu haben.

[1] Ich will für meine Ansicht gar nicht anführen, dass auch Duran (*l. c. Tomo I. p. IX*) sagt: „*Hay sin embargo algunos (romances) en versos cortos pareados que se usaron ya en el siglo XV.*“, der sie auch im Anhang III. (*Tomo II. p.* 639 *sig.*) unter einer eigenen Rubrik: „*Rom. de varias clases, hechos en versos pareados, anacreónticos ó de ocho silabas*“, zusammengestellt hat; denn ich habe oben (S. 252) bemerkt, dass diese meist von Kunstdichtern des 15. und 16. Jahrh. herrührenden Romanzen nach Art der provenzalischen Novas gemacht worden sind, und daher diese Form der *Romances pareados* wenigstens in Spanien keinen volksmässigen Ursprung hat.

das ganze Mittelalter besonders in erzählenden Gedichten so üblichen kurzen Reimpaare als solche (d. h. in ihrer reinen Form und nicht in Strophen mit Refrains, Refrainzeilen oder überschlagenden Reimen vermischt) bei den Spaniern schon seit dem Ende des 13. Jahrh. sehr selten mehr angewandt wurden. Dass aber die kurzen Reimpaare durch diese verlängerten (in Bezug auf den Grundrhythmus verdoppelten) — die ja höchst wahrscheinlich, wie ich gezeigt, den Spaniern anfänglich nur als Surrogat der ihnen mangelnden epischen Langzeilen dienen mussten — schon seit jener Zeit ausser Gebrauch gesetzt und nach und nach gänzlich verdrängt wurden, scheint selbst durch die ältesten auf uns gekommenen Denkmäler der bekannten Romanzenform bestätigt und documentiert zu werden.

Schon Bellermann (*l. c.* S. 15 ff.) und Schack (*l. c.* I, S. 103) haben bemerkt, dass von den in galicischer Sprache geschriebenen „*Cántigas*“ des Königs Alfons X. gerade die mehr epischen im Volkstone gedichteten Lieder nicht nur dem Inhalte, sondern auch schon der Form nach wahre „geistliche Romanzen“ seien (s. Beispiele davon bei Ortiz y Zúñiga, *Anales de Sevilla, I. p.* 94, 113, 283, 289, besonders 301, 314; — Bellermann, *l. c.* S. 17, 60—62). Lässt man nämlich die Estribillos weg — die ihnen natürlich als geistlichen volksmässigen Gesängen nach Art der Kirchenlieder beigefügt wurden —, so bestehen sie aus achtsylbigen Redondilien in achtzeiligen Strophen mit anderten reimenden Versen (die ungleichen sind reimlos), und jede Strophe mit anderen Reimen (das Geschlecht der Reime bleibt durch das ganze Gedicht dasselbe, die meisten haben schon klingende Reime, doch ist auch eines darunter, bei Bellermann S. 61, noch ganz mit stumpfen Reimen). Eben so besteht die, wenn auch nicht von Alfons selbst herrührende, ihm jedoch schon frühzeitig zugeschriebene und jedenfalls sehr alte Romanze, die ich in der ersten Abtheilung unter No. 4. nach Alonso de Fuentes ganz mitgetheilt habe[1], aus solchen achtzeiligen

[1] Nachträglich will ich noch bemerken, dass auch Garibay, in seinem „*Compendio historial*“, das jedoch zuerst 1571, also viel später als das „*Libro de los quarenta cantos*“ (erste Aufl. Sevilla, 1550) erschien, *lib. XIII. cap.* 13, diese Romanze mitgetheilt, und sie Alfons X. selbst zugeschrieben hat. — Mir ist wenigstens keine Romanze bekannt, die der Sprache und, was noch entscheidender und sicherer, der Form nach höheres Alter verriethe.

Strophen, noch meist mit stumpfen Reimen und jede Strophe mit anderen (der ersten Strophe fehlen wahrscheinlich die beiden ersten Verse, denn sie ist nur sechszeilig, und fängt überhaupt etwas abrupt an; die Reime sind noch eigentliche Consonanz und werden, wie in allen Volksliedern, nur manchmal aus Rohheit Assonanz; nur die dritte Strophe hat eine Art klingenden Reimes in *ia*, und nur die beiden letzten, wohl mehr noch aus Zufall, haben Einen und denselben Reim). Wir sehen also aus diesen Alfonsinischen Romanzen, dass schon gegen das Ende des 13. Jahrh. eine der jetzigen Romanzenform sehr ähnliche sich gebildet hatte; die aber doch in einigen nicht unwesentlichen Puncten von der späteren sich noch unterscheidet, und an die primitive, wie ich sie vorausgesetzt habe, gerade darin sich noch mehr anschliesst; nämlich in der Geltung der Reime als solcher und in dem strophischen Variieren derselben[1].

---

[1] In den galicischen, schon mehr kunstmässig ausgebildeten „*Cántigas*“ sind die Reime rein; in der viel roheren castilischen Romanze sind auch die Reime roher und daher assonanzähnlich. — Dass aber die in den „*Cántigas*“ bestimmt markierte achtzeilige Strophe auch noch in der Romanze durch die Reimveränderung als solche sich erkennen lässt, scheint auf den Einfluss der zu Alfons' Zeiten schon in der spanischen Kunstpoesie hinlänglich bekannten vierzeiligen einreimigen Alexandrinerstrophe, oder der auf dieselbe Weise construierten Strophen in mittellateinischen und romanischen Gedichten, besonders geistlichen und Legenden (s. Diez, Altrom. Sprachdenkm. S. 88—89), hinzudeuten. — Und so könnte die Umgestaltung der primitiven Romanzenform in die secundäre vielleicht gerade durch diese geistlichen Romanzen Alfons', bei dem sie zuerst sich nachweisen lässt, bewirkt worden sein; jedoch auch dann wäre sie es wieder zuletzt durch den Einfluss der mittellateinischen volksmässigen Kirchenpoesie, und zwar auf dieselbe Weise, wie ich sie bei der Juglarpoesie angenommen habe. Ja bei Alfons ist dann der Gebrauch der Doppel-Redondilien um so merkwürdiger, da er in seinen anderen galicischen, aber ganz kunstmässigen Liedern selbst den provenzalischen zehnsylbigen Vers angewandt hat, so dass ihn hier recht augenscheinlich die für diese Romanzen wohl absichtlich gewählten Volksmelodien auch zur Wahl der volksmässigen, ihnen allein entsprechenden Redondilien bestimmt, ja genöthigt hätten. Dass übrigens Alfons die Juglar-Romanzen und besonders auch die des karolingischen Sagenkreises bekannt waren, beweist die Erwähnung der „*Cantares de los juglares*“ in der von ihm verfassten „*Crónica general*“, und gerade an den Stellen, wo von Karls des Grossen Zug nach Spanien die Rede ist. Man mag aber nun Alfons oder den Juglares die Erfindung jener Umgestaltung der Romanzenform zuschreiben, oder auch sie auf beiden Wegen von einander unabhängig sich gestalten lassen, immer kommt

Dass diese beiden kritischen Differenzen von der jetzigen Romanzenform noch eine Weile fortbestanden, und erst viel später durch bewusstes Aufgeben derselben sie sich so gestaltet habe, wie sie vorliegt, lässt sich ebenfalls documentieren. Und zwar finden sich vom Variieren des Reimes und selbst noch der Assonanz mehrere Beispiele, wie die Romanze von Fernan Gonzalez (*Canc. de rom.; Primavera* No. 16: „*Castellanos y Leoneses,*" theils mit stumpfen Reimen auf *o*, theils mit klingenden, manchmal in Assonanz übergehenden auf *a — o*; diess ist selbst Depping und Alcalá-Galiano aufgefallen, und letzterer I, 77, bemerkt dazu: „*Esto [el variar del asonante] no nos causaria maravilla, estando este romance compuesto con gran desaliño, que da muestra de su ancianidad.*" Dazu gehört noch die im *Canc. de rom.* und in der *Primavera* unmittelbar darauf folgende Romanze: „*Buen conde Fernan Gonzalez,*" die offenbar mit jener nur Eine ausmacht, und wieder den stumpfen Reim in *o* hat, von der aber Depping irrig sagt, sie sei von Lorenzo de Sepúlveda)[1]. — Ferner in den Romanzen von den Carvajales (im *Canc. de rom.* und *mavera*, No. 64: „*Válasme, nuestra Señora,*" die ersten fünf Strophen mit der Assonanz in *e—a*, die übrigen in *a—o*); — von

---

man doch zu denselben Ursachen und daher zu demselben Resultate: dem Bestreben, die langzeiligen einreimigen Strophen der Tiraden der lateinischen Kirchenpoesie und der romanischen Epen nachzuahmen; dem Mangel an entsprechenden indigenen Langzeilen; und daher der durch die Volksweisen noch gesteigerten Nöthigung, die diesen allein entsprechenden Grundrhythmen der heimischen Volkslieder zu verdoppeln und durch Verlegung der Reime langzeilenähnlich zu machen. Am augenscheinlichsten jedoch zeigen sich Ursache und Wirkung gerade in Alfons' „*Cántigas*".

[1] Merkwürdig ist, dass in der allerdings alten Romanze: „*Castellanos y Leoneses*" die beiden Verse:

Vos venis en gruesa mula,
Yo en un ligero caballo,

mit der dieselbe Geschichte erzählenden Stelle in der „*Crónica rimada del Cid*", Vers 16: „*Vos estades sobre buena mula gruesa, e yo sobre buen caballo*", fast wörtlich und selbst noch in der Assonanz übereinstimmen, vgl. auch Dozy, *l. c. p.* 636 und 662. — Auch die Romanze von Fernan Gonzalez: ***Preso está Fernan Gonzalez — el buen conde castellano,*** ist in der *Silva* von 1550 noch mit variierender Assonanz, während diese in den davon gegebenen Texten bei *Timoneda* und im *Canc. de rom. ed. de Medina*, 1570, schon einförmig gemacht ist; s. *Primavera*, No. 18.

Lanzarote (*Canc. de rom.*, *Primavera* No. 147: „*Tres hijuelos habia el rey*, mit Assonanz in *a*, *a—o* und *i—a*); — von Calainos (*Canc. de rom.*, *Primavera* No. 193: „*Ya cabalga Calainos*,“ mit Assonanz in *i—a*, *a—a* und *a*); — von *Nuño Vero* (*Canc. de rom.*, *Primav.* No. 168: „*Nuño Vero, Nuño Vero*,“ mit Assonanz in *a—o*, *a—a* und wieder *a—o*); — vom Conde Aleman (*Canc. de rom.*, *Primav.* No. 170: „*A tan alta va la luna*,“ mit Assonanz in *i—a*, *i—o* und *a*); — von der Königin Elena (*Primavera*, No. 109, die eine Hälfte auf *a—o*, die andere auf stumpfes *a*); — von Galiarda (*Primav.* No. 138: und zwar dem Sinne gemäss variiert, auf *a—a*, *éis*, und stumpfes *o*, während das ebenda davon mitgetheilte Bruchstück der umgereimten Juglar-Romanze schon einreimig, auf stumpfes *a*, ist); — in der Cid-Romanze: *Rey don Sancho, rey don Sancho* (*Primav.* No. 33, auf stumpfes *o*, und dann auf *a—o*, s. die Bemerkungen dazu in der Prager Sammlung S. 36—37); — selbst noch in der späteren und schon nach einem gedruckten Ritterroman gemachten Juglar-Romanze von Floriseo (Prager Sammlung S. 102, zuerst stumpf auf *a*, dann vor dem Übergang in klingende in *ado*, eine assonanzartige Bindung: *matalle*, und vor der Rückkehr in den stumpfen Reim auf *a* wieder eine assonanzartige Bindung: *descanso*, s. ebenda S. 108); — in der Romanze von der Infantin und Don Galvan (*Primavera*, No. 159, auf *i—a*, und *i—o*, und in den Zusätzen der späteren Ausg. des *Canc. de rom.* auf stumpfes *o* und *a—o*), wozu Duran (*I, p.* 181) bemerkt: „*La construccion imperfecta de este romance, y su variacion intempestiva del asonante, indica que se ha tomado de la tradicion oral, que es muy antiguo, y casi puede asegurarse que de los primitivos..... Corrobora esta última conjetura el hecho que presentan algunos romances que tradicionalmente y sin imprimirse se conservan entre la gente rústica de Andalucía, los cuales, cada uno de ellos suele contener á saltos, sin conexion, sin verdadero enlace, y sin observar la misma rima, trozos ó fragmentos de los juglarescos y de los de los trovadores.*“ Er giebt dann selbst unter No. 372, (*I, p.* 242) eine solche dem Volksmunde entnommene Romanze von Don Roldan: *Salió Roldan á cazar*, in welcher die Assonanz variiert (*u—a* und *o—e*). Vgl. auch dessen Bemerkungen über das Variieren des Reimes oder der Assonanz in alten und im Volksmunde fortlebenden Romanzen, *Tomo I, p.* 218, 224, 229, u. s. w. — Ebenso kommt dieses Variieren sehr oft in dem aus dem Volks-

munde von Almeida Garrett gesammelten portugiesischen Romanzen vor, s. z. B. in dessen *Romanceiro* die Romanzen: *O conde d'Allemanha* (wie ihr oben angeführtes castilisches Original); *Dom Aleixo: Silvaninha; — Reginaldo; — Donzella que vai a guerra; — O captivo;* — daher auch Garrett sich zu der Bemerkung veranlasst fand (*Tomo II, p.* 81): ..... *cujas (do assoante o toante) severas leis não permittem que se mude senão em espaços regulares, e nunca mais de duas ou tres vezes em todo o decurso do mais extenso d'elles.*"[1] —

[1] Ich habe die beiden sehr alten und sehr merkwürdigen Romanzen von den „Sieben Infanten von Lara": „*A Calatrava la vieja*" (im *Canc. de rom.*), und: „*Ay Dios, que buen caballero*" (in der *Silva de var. rom.;* — beide auch in der *Primavera*, No. 19 und 20) geflissentlich hier nicht angeführt, obgleich Alcalá-Galiano und Du-Méril (*Essai etc. p.* 108) die in beiden in der That auch vorkommende Reim- oder Assonanzveränderung bemerkt haben. Denn ich halte sie für Versionen Einer und derselben noch älteren Romanze, mit stumpfen Reimen in *a* und *a—a*, in der *Primavera* No. 25 (vgl. die Bemerkungen dazu in der Prager Sammlung, S. 32—33), von der sich in beiden Bruchstücke erhalten finden, gerade die noch auf *a* oder *a—a* reimenden oder assonierenden Stellen, welchen neuere Zusätze nur angefügt sind; so in der ersteren die offenbar moderneren Eingangsverse bis: „*Ya se trata casamiento*", die auch eine ausgebildetere Assonanz in *a—o* haben, und die Stelle von dem Verse: „*Yo me estaba en Barbadillo*" bis zu Ende, mit stumpfer Assonanz in *a*, ist wenigstens in den noch mehr reimartigen Assonanzen minder überarbeitet, und findet sich als abgesonderte Romanze in dem *Cancionero de Medina* (s. die erste Abtheilung No. 5). Die andere Version: „*Ay Dios, que buen caballero*", giebt die ältere Romanze zum Verse: „*Ya se trataban las bodas*" fast mit denselben Worten und sogar noch weniger interpoliert wieder (denn in jener des *Canc. de rom.* sind die Verse: „*Desque todos han comido — Van á bohordar á la plaza*", sinnstörende, mit den folgenden im Widerspruche stehende Einschiebsel, und das Quartett, das anfängt: „*Matáronme un cocinero*, anticipiert eine erst nach der Hochzeit eingetretene neue Beleidigung der Doña Lambra); von: „*Calledes vos, Doña Sancha*" aber, wo die stumpfe Assonanz in *a* beginnt, bis zu Ende ist sie ebenfalls minder überarbeitet. Gleichfalls konnten nicht als Beispiele von dem Variieren der Reimbindung angeführt werden die Romanzen von Bernardo del Carpio (*Primavera*, No. 13a.) und vom Conde Claros (ebenda, No. 191), da die Variation nur in den offenbar später angefügten Eingängen vorkommt (von der ersteren giebt die *Silva* von 1550 in der That eine Version, *Primavera*, No. 13, mit durchgehendem stumpfen Reim auf *a*). Noch weniger waren die Cid-Romanzen, wie sie bei Depping, I. No. 109 und 117, nach dem *Romancero del Cid* gegeben sind: „*Apenas era el rey muerto*," und: „*Ya cabalga Diego Ordoñez*", hier anzuführen, obgleich sie darnach auch eine variierende Assonanz hätten; denn diese beruht

Diese Romanzen — sämmtlich aus den ältesten Sammlungen, die meisten mit vorwiegend epischem Charakter und alle ächt volksmässige — genügen wohl zu beweisen, dass der durchgehende Ein- oder Anklang weder ein ursprüngliches, noch ein wesentliches Merkmal der Romanzenform gewesen ist[1]. Erst durch die Juglares, die bei ihrer Verschmelzung mehrerer Romanzen in grössere Ganze wohl auch zu diesem äusseren Bindungsmittel sich veranlasst sahen, dürfte die absichtliche Einreimigkeit eingeführt und gewöhnlich geworden, und dadurch zu der viel später künstlich ausgebildeten und zur Regel gemachten durchgehenden Assonanz der Weg gebahnt worden sein[2]. Denn

---

nur auf der irrigen Trennung und Verbindung selbstständiger Romanzen durch das unkritische Verfahren Escobar's und späterer Herausgeber (s. diese Romanzen in ihrer ächten Gestalt in der *Primavera* No. 36, 37, 47 und 53). — Hingegen kann man sogar noch Bänkelsänger-Romanzen des 17. Jahrh. anführen, in welchen das erste Quartett eine von den übrigen verschiedene Assonanz hat (Depping, II. *p.* 471 und 473).

[1] Daher hat der Referent über die Londoner Ausgabe des Deppingschen *Romancero* in den „*Ocios de Españoles emigrados*" (*Tomo IV. p.* 8—9) ganz Recht, wenn er, vom *Poema del Cid* sprechend, fortfährt: „*Esta misma mezcla de asonantes y consonantes se ve en muchos de los romances antiguos, y aun en algunos se halla cambiado varias veces el eco ó sonido final, contra la regla adoptada en tiempos posteriores, de conservar la identidad de dicho sonido de un cabo al otro del romance en versos alternos, pero evitando siempre la consonancia.*" Wenn er es aber wahrscheinlich findet, dass die Romanzen den durchgehenden Ein- oder Anklang (*el monorimo*) der gleichen Verse mit reimlosen ungleichen (*el corte del romance en versos alternos con rima y sin ella*) arabischen Mustern nachgebildet haben, so muss ich wiederholen, dass die hier gegebene Ableitung dieser Reimform, ursprünglich von dem volksmässigen Kirchengesang und zunächst von den *Tirades monorimes* der romanischen Epen, mir bei weitem mehr Wahrscheinlichkeit, ja im Vergleich mit der arabischen unbedingt den Vorzug zu haben scheint, da ähnlich gereimte Kirchengesänge lange vor der Eroberung Spaniens durch die Mauren den Spaniern bekannt und, wie bei allen romanischen Nationen, auch bei ihnen sogar volksmässig waren, und daher diese in den *Tirades monorimes* erneute und nur mehr ausgebildete Reimform um so leichter auch bei ihnen Eingang und Nachahmung finden konnte, als sie mit den Stoffen zugleich den spanischen Juglares von ihren transpyrenäischen Kunstgenossen wieder zukam. — Ueberdiess ist, wie ich so eben bewiesen, gerade das einzige Merkmal, wodurch man den arabischen Ursprung noch plausibel gemacht hat, die Einreimigkeit, weder ein ursprüngliches, noch ein wesentliches, und erst lange selbst nach Entwicklung der secundären Romanzenform zur Regel geworden.

[2] Es scheint, dass die Juglares auch darin ihren Mustern, den Dichtern

es lässt sich, wie gesagt, ebenfalls documentieren, sowohl durch ausdrückliche Zeugnisse, als durch viele und charakteristische

---

der *Chansons de geste* folgten, die anfangs kürzere Tiraden, die den Abschnitten oder den Perioden der Erzählung entsprachen, anbrachten, später aber sie bedeutend verlängerten, und endlich gar, wie der Verfasser von „*Parise-la-Duchesse*", fast durch das ganze Gedicht führten (vgl. Diez, Altroman. Sprachdenk. S. 86—87). So haben, wie ich eben gezeigt, noch einige der älteren Romanzen einen strophisch variierenden Ein- oder Anklang, der meist auch den Abschnitten der Erzählung oder den Perioden der Rede entspricht, besonders der Wechselrede im Dialog (wie z. B. in *Nuño Vero* und *Galiarda*); dann finden wir denselben Ein- oder Anklang am gewöhnlichsten durch ganze, aber kleinere Romanzen (entsprechend den längeren Tiraden) festgehalten; endlich verbanden die Juglares mehrere solcher Romanzen wie dem Inhalt so auch der Form nach zu grösseren Ganzen mit Einem und demselben Reim oder mit durchgehender Assonanz, die bald als solche auch schon in den Sammlungen oder in Einzeldrucken erscheinen (wie die meisten Romanzen des karolingischen Sagenkreises, die sich überhaupt als Producte der Juglar-Poesie von den eigentlichen Volksromanzen am kennbarsten unterscheiden), bald zwar noch getrennt und sogar mit anderen untermischt, sich aber nicht nur durch Inhalt und Färbung, sondern auch gerade durch den gleichen Ein- oder Anklang als zusammengehörige Abtheilungen Eines grösseren Ganzen noch hinlänglich charakterisieren. So sind die bei Timoneda (*Rosa de rom. p.* 7—11) getrennt gegebenen Romanzen von *Bernardo del Carpio*, No. 1, 2, 3, in der *Silva* von 1550 und in einem *Pliego suelto* der Prager Sammlung (S. 27) in Eine verschmolzen, wie auch No. 5 und 6 ebenfalls in einem *Pl. s.* der Prager Samml. (ebenda) in Eine verbunden sind. So lassen sich z. B. gerade die auf stumpfes *a* oder *a—a* reimenden Romanzen unter denen von den „Sieben Infanten von Lara", von „Isabel de Liar" und von „Moriana" (im *Canc. de rom*, in der *Silva* und bei Timoneda) noch als zusammengehörige Theile einer solch cyklischen Ueberarbeitung erkennen. So von den Cid-Romanzen die auf die Belagerung von Zamora bezüglichen mit der Assonanz in *a—o*, die auch in der That in Eine verschmolzen mit besonderem Titel (auf dem das „*nuevamente hecho*" die Umarbeitung hinlänglich bezeichnet), nach einem *Pliego suelto*, im *Canc. de rom.* in der *Silva* von 1550 und im *Canc. de Medina* stehen (s. *Primavera*, No. 53), und merkwürdiger Weise erwähnen schon die „*Crónica general*" und die „*Crónica del Cid*" gerade bei der Erzählung von Zamora's Belagerung der „*Cantares de los joglares*" (vgl. Huber's Einleit. S. LXIV). Daher ist es bei einer kritischen Ausgabe der Romanzen so wichtig, von den gleichzeitigen und zu demselben Kreise gehörigen noch besonders die mit gleichem Ein- oder Anklang zusammen zu gruppieren. Eine ähnliche, durch Sprache, Färbung, Ton und die gleiche Assonanz (in *i—a*) als zusammengehörig sich charakterisierende Gruppe bilden die Cid-Romanzen bei Depping, I. No. 110, 111 und 115 (alle drei aus dem *Romancero del Cid*, und die ersten beiden dort noch in Eine verbunden). Ja selbst noch unter

Beispiele: dass auch noch lange nach Einführung der anderten und selbst der durchgehenden Bindung der Reim als solcher in den Romanzen beabsichtigt wurde, dass die Assonanz noch lange nur eine zufällige, ein aus Noth und Rohheit unvollkommener Reim geblieben ist, und erst seit der Mitte des 16. Jahrh. zu dem mit Bewusstsein angewandten blossen Anklang, im Unterschiede von Einklang, und zwar durch den Einfluss der Kunstpoesie geworden und zur Regel erhoben worden ist.

Ausdrückliche Zeugnisse für den Gebrauch und die Geltung des Reimes als solchen in den älteren Romanzen geben Encina in der oben angeführten Stelle, worin er sagt: „*Y aun los romances suelen yr de quatro en quatro pies, aunque no van en consonante sino el segundo y el quarto pié, y aun los del tiempo viejo no van verdaderos consonantes*“ *etc.* (woraus unzweifelhaft hervorgeht, dass noch zu Encina's Zeit die Bindung der Romanzen durch eigentliche Reime, im Unterschiede von der blossen Assonanz[1], für die Kunstdichter selbst als Regel galt, wie denn Encina's eigene Romanzen alle noch gereimt sind, und dass die unvollkommene Consonanz der alten, und wohl besonders der Volksromanzen keineswegs für eine gesuchte Künstlichkeit, son-

---

den Romanzen des karolingischen Sagenkreises finden sich solche getrennte Bruchstücke eines früher verschmolzenen Ganzen als abgesonderte Romanzen, aber besonders durch den gleichen Reim noch als Theile desselben erkennbar und sich zusammenfügend; wie die zu der Sage von Montesinos, Durandarte und Belerma gehörigen auf *a—a* assonierenden, bei Depping, II. No. 32, 35, 36 und 37 (aus der *Floresta;* eine ältere Version von 35 und 36 ist 34 aus dem *Canc. de rom.* s. *Primavera*, No. 181, und eine etwas abweichende Version von 36 findet sich bei Timoneda, s. *Primavera*, No. 182), die, wie auch schon die Versionen anzeigen, die bald mehr, bald weniger verbinden, offenbar Eine grössere Juglar-Romanze bildeten; — und wie die von Gaiferos, *Primavera*, No. 171, 172, 173, alle mit dem stumpfen Reim auf *a*.

[1] Dass aber Encina schon den Unterschied zwischen Consonanz und Assonanz gekannt hat, beweist eine andere Stelle seiner Poetik, wo er *ex professo* davon handelt: „*Cap. VI. De los consonantes y assonantes y de la examinacion dellos.*“ Da heisst es von den Assonanten: „*Ay tambien otros que se llaman assonantes: y cuentanse por los mismos acentos de los consonantes. Mas difiere el un assonante del otro en alguna letra de las consonantes que no de las vocales: y llámase assonante porque es a semejança del consonante aunque no con todas las mismas letras. Assi como Juan de Mena dixo en la Coronacion que acabó un pié en: proverbios, y otro en: sobervios. Adonde passa una v. por una b. y esto suélese hazer en defeto de consonante*“ *etc.*

dern eben nur für eine Rohheit, einen Fehler galt, den die Kunstpoesie vermeiden müsse); — Alonso de Fuentes (s. erste Abtheilung, No. 4.), der in seinen eigenen Romanzen geflissentlich, wie er selbst sagt, unvollkommene Reime anbrachte, um sie den „alten ähnlich zu machen" (*y assi imitando estos cantos á los de nuestros antiguos, aquella rusticidad de vocablos y consonantes mal dotados*), die er also noch keinesweges für absichtliche oder künstliche Assonanzen gehalten hat, und das war noch in der Mitte des 16. Jahrh. (die erste Ausgabe von seinen „*Quarenta cantos*" erschien 1550); — Fernandez de Constantina im Prologe zu seinem *Cancionero*, wo er die Sammlung dieser „*Poesías*" dadurch zu rechtfertigen sucht: „*Lo otro porque no viniessen a ser sovajadas de los rusticos, las lenguas de los quales casi siempre o siempre suelen ser corrompidores de los sonorosos acentos y concordes consonantes y hermanables pies*" *etc.*; — ja selbst noch Rengifo sagt in seiner „*Arte poetica española*" (Salamanca, 1592, in 4. *p.* 38, *cap.* 34: „*De los Romances*"): „*No ay cosa mas facil que hazer un Romance, ni cosa mas dificultosa, si ha de ser qual conviene. Lo que causa la facilidad es la composicion del metro, que toda es de una Redondilla multiplicada. En la qual no se guarda consonancia rigurosa, sino assonancia entre segundo, y quarto verso: porque los otros dos van sueltos*" *etc.* Diese Ansicht ist auch ganz sachgemäss, denn auch in der Romanzenpoesie gilt, was ich in Hinsicht des Reimes in der Volkspoesie überhaupt an einem anderen Orte („Über die Lais," S. 15—16) als Regel aufgestellt habe, und was Diez (Altrom. Sprachdenkm. S. 83—85) über Reim und Assonanz in der ältesten volksmässigen romanischen Epik so treffend bemerkt hat: Der Reim war ursprünglich und blieb bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrh. auch in der Romanzenpoesie eine beabsichtigte eigentliche Consonanz, deren Stelle nur die dem Volksgesange genügende Assonanz manchmal vertrat; und zugleich hatten auch die Romanzen, wie es eben auch der Volksgesang erfordert, anfangs nur stumpfe oder männliche Reime, und gerade diese gaben Veranlassung zur Ausbildung der Assonanz[1].

---

[1] Martinez de la Rosa hat diess in den Anmerkungen zu seiner „*Poética*" so gut entwickelt, dass ich die Stelle ganz hierhersetzen will (*Obras lit. Paris*, 1827. 8. *Tomo I. p.* 202—203): „*Desde luego salta á la vista que entre*

Ich beschränke mich, um diess auch durch Beispiele zu erhärten, auf die älteste und genuinste Romanzensammlung, den *Cancionero de romances.* In diesem sind gerade die von Kunstdichtern herrührenden, glossierten oder ergänzten Romanzen am reinsten gereimt, und selbst, wenn sie eine alte Romanze nur parodierten (*un romance antiguo contrahecho*), so ersetzten sie die ungenauen Bindungen derselben durch genauere; so sind die Romanzen von Torres-Naharro (*Fol.* 223), Alonso de Cardona (*Fol.* 247), vom Comendador Avila (*Fol.* 249), von Juan de Leyva (*Fol.* 250), die „*Romance acabado*" von Alonso de Cardona (*Fol.* 251), die „*Romance añadido*" von Quiros (*Fol.* 257) u. s. w. alle so gut gereimt, wie ihre übrigen kunstmässigen Gedichte; so hat die „*Romance contrahaziendo el de arriba*" (d. i. *del Rey Ramiro, Fol.* 246 und 247) die ungenauen Reime der alten Romanze durch genauere ersetzt (die alte Romanze bildet nämlich stumpfe Reime auf *a* mit, wie ich gleich zeigen werde, ebenfalls für stumpfe geltenden auf *a* und tonloses *e*, wie *vengades*, *Paloma-*

---

esa especie antigua de composicion (den älteren Romanzen mit stumpfen Reimen) *y el romance moderno media gran semejanza: hay una sola terminacion, igual en un caso y parecida en otro, en todos los versos pares desde el primero hasta el último, quedando los otros enteramente sueltos; y la única diferencia que existe entre uno y otro género de romance, es que en el primero es mas perfecta la rima que no en el segundo. Pero adviértase que como el consonante de las antiguas composiciones de que hallamos lo formaba una sílaba aguda, solo consistia en dos letras, una de ellas la vocal acentuada; y como esta tiene que ser la misma bien se trata de consonante ó bien de asonante, toda la diferencia que resulta en último análisis es la de una consonante final. Mas es fácil comprender que el sonido de esta, especialmente en el canto, queda bastante apagado por el de la vocal precedente, y mucho mas en un idioma como el español en que estas tienen un sonido tan claro y distinto, y aun mas estando acentuadas. Asi todo parecia contribuir á que pasase sin percibirse uno ú otro descuido del poeta; pues consistiendo meramente en tan leve inexactidud, no interrumpia el placer que causaba la igualdad, real ó creida, de las terminaciones de los versos pares, hasta que al cabo se echase de ver que era indiferente para el agrado que tales composiciones producian el que fuese ó no idéntica la última consonante, siempre que lo fuese la vocal acentuada; y acabasen los poetas por evitar una molestia inútil, ostentando al fin como gala lo que principió por ser un defecto*". — Vgl. übrigens über den End- und Inreim (Consonanz und Assonanz) in den romanischen Sprachen und ihre Entwicklung, noch: Fuchs, Die roman. Sprachen, S. 292—295; — Du-Méril. *Mélanges archéol. et litt. Paris,* 1850. 8. *p.* 379 *suiv.;* — W. Grimm, Zur Geschichte des Reims. Berlin, 1852. 4. S. 169 ff.

res, mit *aca*, *pan* u. s. w., während die *Trova* durchaus den reinen Reim auf *ar* hat); eben so beobachtet die „*Romance hecho por Cumillas, contrahaziendo al de: Digasme tu el hermitaño* (die bekannte von Lanzerote, *Fol.* 242, und die Parodie jener Stelle daraus, *Fol.* 262) genau den durchgehenden Reim auf *ida*, der in jener Stelle der alten Romanze (denn in ihr variiert der Reim, wie ich bemerkt habe) mit minder genauen assonanzähnlichen Bindungen (wie *venida*, *vida etc.* mit *avia*, *dia*, *caballeria etc.*) untermischt ist; — dasselbe Verhältniss findet Statt zwischen der „*Romance mudado por Diego de Çamora*, *por otro que dize: Ya desmayan los Franceses*“ (*Fol.* 252), und dem von Diego de San Pedro parodierten Bruchstück derselben alten Romanze (ebenda, *Fol.* 246: „*trocado por el que dice: Reniego de ti Mahoma*“) und der alten (*Fol.* 244, die anfängt: „*Domingo era de Ramos*“); die Parodien haben den durchgehenden Reim in *ir* oder *i*; die alte Romanze hat aber noch neben *dezir*, *huir* u. s. w. *lid*, *paladin* u. s. w. und *ti*, *ofrecí* mit *marfil*, *fiz* und *mil* gebunden; — ferner vergleiche man das noch sehr roh gereimte Bruchstück aus der alten Romanze: „*Por el mes era de mayo*“ im *Cancionero general* (*ed. de Anvers*, 1557, *Fol. CCX*, worin *calores*, *amores*, *prisiones*, *noche* mit *albor* und *galardon* stumpf reimen) mit der ebenda (*Fol. CCXV*) stehenden Glosse dieser Romanze von Garci Sanchez de Badajoz, und der umgereimten ganzen Romanze im *Canc. de rom.* (*Fol.* 265), in denen wenigstens alle Reime reine stumpfe Assonanzen sind. Aber auch in volksmässigen Romanzen kommt noch manchmal der durchgängige reine stumpfe Reim vor, wie in der Cid-Romanze No. 38 der *Primavera*, durchgehend auf *on*, und ebenso in der Romanze bei *Timoneda* (*Rosa de rom.* p. 53): „*Angustiada está la reina.*“ Diese Beispiele beweisen aber, dass man damals die allerdings rohen, eigentlich nur assonierenden Reime der alten volksmässigen Romanzen noch für Consonanzen *(consonantes mal dotados)* gehalten habe, deren Unvollkommenheit die Kunstdichter zu verbessern suchten, und dass die Reime mit tonlosen Nachsylben (vorzüglich wenn auf das hochtonige *a* oder *o* ein tonloses *e* folgte) noch für stumpfe galten, d. h. häufig mit solchen gebunden vorkommen. Vielfache Belege dazu liefern die älteren volksmässigen und besonders die Juglar-Romanzen des karolingischen Sagenkreises. Unter diesen letzteren haben bekanntlich die meisten

und selbst die längsten den durchgehenden Reim in *a aguda*; jedoch so häufig untermischt mit Reimwörtern, in welchen auf das hochtonige *a* noch eine Nachsylbe mit tonlosem *e* folgt, und zwar auch in solchen, wo sich diese Nachsylbe etymologisch nicht apokopieren liess (wie *padre*, *madre etc.*), dass die späteren Umreimer und Herausgeber zu dem wunderlichen Auskunftsmittel ihre Zuflucht nahmen, allen einsylbigen stumpfen Reimen ein *e* anzuhängen (so nicht nur den Infinitiven in *ar*, Nennwörtern in *al* und ähnlichen, bei welchen sich diess noch etymologisch rechtfertigen liesse, sondern selbst in Wortformen, wie *está-e*, *han-e*, *etc.*), um eine assonanzartige Gleichmässigkeit herzustellen, da ihnen die in allen alten Volks- und Kirchengesängen vorkommenden zweisylbigen stumpfen Reime nicht, wie den Musikern, mehr als solche galten (vgl. „Ueber die Lais," S. 172)[1].

---

[1] Depping und Alcalá Galiano (s. Depping, *l. c. I. p. XV. LXXV* und 326—327) haben diese zweisylbigen stumpfen Reime der alten volksmässigen und Juglar-Romanzen zwar auch beachtet, sie aber für „*licencia poetica*" oder „*modo de habler antiguo*" erklärt, und der letztere bemerkt zu der Romanze von Isabel de Liar (*l. c. p.* 324), die zugleich als Beispiel dienen kann: „*En punto á lo que nota el Señor D. sobre las asonancias del romance* 231, *debe notarse que no solo en los romances relativos á Carlo Magno y sus pares, sino en muchos antiguos está añadida una e á varias terminaciones que hoy son en letra consonante, como por ejemplo los infinitivos de los verbos en ar y sustantivos que acaban en r, y n ó l. De ello es ejemplo el romance del Cid inserto en la coleccion presente que dice: „En Burgos está el buen Rey" etc. . . . . y así va aconsonantado lo que hoy no podria, un verbo en ar y dos sustantivos en al y an con padre y madre. Este era modo de hablar antiguo. Y aqui conviene añadir que en el romance* 231 *deben añadirse e es finales á versos segundos y cuartos de las cuartetas donde faltan*", *etc.* Aber diese Bindung ist weder eine poetische Licenz, noch lässt sie sich durch veraltete Wortformen regeln; sondern sie ist einfach aus dem im Volksgesange stattfindenden Gebrauch der zweisylbigen stumpfen Reime und ihrer Bindung mit den einsylbigen hervorgegangen. So bemerkt Duran zu der Romanze vom Conde Arnaldos (I. No. 286, *p.* 153), in welcher Flandes mit stumpfen Reimen in *a* gebunden wird: „*Aquí en el canto debia pronunciarse haciendo muda la última sílaba, como sucede aun, cuando la gente del campo entona esta clase de romances.*" So kommt diese Bindung ein- und zweisylbiger stumpfer Reime in den oben erwähnten Gedichten von der „*María Egipciaca*" und der „*Adoracion de los Santos Reyes*" häufig vor. Da sie aber die Kunstpoesie für ihre genaueren Reime zu roh fand und frühzeitig aufgab, so suchten die späteren Herausgeber, die auch nur mehr eine Rohheit in dieser scheinbar ungleichen Bindung sahen, entweder durch Umstellung lauter einsylbige stumpfe Reime zu bekommen (diess hat z. B. Timoneda mit der

Aber selbst noch in einer viel späteren, kurzen aber volksmässigen Romanze, der von Enrique de Guzman (in der *Silva* von

– —

obigen Romanze von Isabel de Liar versucht; trotz dem aber, dass er mehrere Verse ganz umgeändert und neue eingeschoben hat, sind doch noch ein paar zweisylbige stumpfe Reime auch bei ihm stehen geblieben, wie *adelante, madre;* und in einem *Pliego s.* ist die ursprüngliche Bindung mit den zweisylbigen stumpfen auf *a—e* noch erhalten, s. *Primavera*, No. 104), oder durch das oben erwähnte, oft gegen alle Etymologie wunderlich genug angebrachte Anhängen eines *e* an alle einsylbigen stumpfen Reime eine durchgehende Assonanz auf *a—e* herzustellen. Ein recht augenfälliges Beispiel von dem Verhältnisse jener ursprünglichen Reimweise und den Umreimungen der späteren Herausgeber bildet die bekannte Romanze: „*Asentado está Gaiferos;*" sie ist mit durchgehenden stumpfen Reimen in *a*, und zwar nach der Recension im *Canc. de rom.* sind noch die einsylbigen mit zweisylbigen stumpfen (*a—e*) untermischt, nach der handschriftlichen Rec. bei Duran (*I. p.* 248, No. 377) ist durch Anhängen eines *e* an alle einsylbige stumpfe eine gleichmässige Assonanz in *a—e*, und nach der *Floresta* durch Umreimen, Veränderungen und Einschiebungen die Einreimigkeit in *a aguda* kunstmässig hergestellt. — Daraus folgt, dass in einer kritischen Ausgabe die alten volksmässigen Reime in solchen Romanzen wieder herzustellen sind; nicht aber durch Beibehalten der ungehörig angefügten *e* das Missverständniss der späteren Herausgeber zu sanctionieren oder nachzuahmen ist. Während Dozy (*l. c. p.* 615) meiner Ansicht von diesen zweisylbigen stumpfen Reimen beistimmt und sie in der volksmässigen romanischen Poesie wohl begründet findet, hat Amador de los Rios in der Anzeige der *Primavera* mich deshalb scharf getadelt und hauptsächlich durch eine Stelle aus Antonio de Lebrija's *Gramática Castellana* (Salamanca, 1492) zurecht zu weisen gesucht. — Diese Stelle des mir allerdings unzugänglich gebliebenen überaus seltenen Buches lautet nach seiner Mittheilung also (*Cap. VIII. De los géneros de los versos que están en el uso de la lengua castellana*):

„*El tetrámetro yámbico que llaman los latinos octonario é nuestros poetas pié de romance, tiene regularmente diez é seis silabas: é llamáronlo tetrametro, porque tiene quatro assientos; octonario, porque tiene ocho pies, como en este romance antiguo* (übrigens bestätiget diese Theorie Lebrija's die oben gegebene Zusammenstellung der Doppel-Redondilien mit dem *octonarius* oder verdoppeltem *quaternarius*):

Digas tú, el ermitaño, que hazes la santa vida,
Aquel cierro del pié blanco ¿ dónde haze su manida?

Puede tener este verso una sílaba menos, quando la final es aguda . . . . , como en el otro romance:

Morir se quiere Alexandre de dolor de corazon:
Embió por sus maestros quantos en el mundo son.

Los que lo cantan, porque hallan corto é escasso aquel último espondeo, suplen é rehazen lo que falta, por aquella figura que los gramáticos llaman paragoge,

1550 und in den Zusätzen zu den Romanzen von Sepúlveda, Ausg. v. 1566, *Primavera* No. 80), finden sich noch solche zweisylbige stumpfe Reime in *a—e* mit einsylbigen in *a* gebunden (wie *sangre*, *condestable*, *grande*). Beispiele von Romanzen mit ein- und zweisylbigen stumpfen Reimen in *o* und *o—e* sind ausser der erst erwähnten: „*Por el mes era de mayo*," die früher angeführten beiden alten Romanzen von Fernan Gonzalez

---

la qual .... es añadidura en fin de palabra, é por corazon é son dizen corazone é sone."

Daraus folgert nun Hr. Amador de los Rios: „*Ahora bien: ¿será posible rechazar su* (*de Lebrija*) *inequivoco testimonio como hijo de la arbitrariedad ó de la ignorancia?* (mit welchen Worten ich das Verfahren der Herausgeber bezeichnet hatte, — und noch bezeichne) *No sospechamos que haya quien lo intente* (!). *Lo que clara y palpablemente se deduce es, que si antes de* 1492 *se cometia espontáneamente por los cantores populares la figura de que nos habla el sábio maestro de la Reina Católica, para satisfacer plenamente la inevitable necesidad del canto* (!), *siguióse llenando este requisito de igual suerte durante el siglo XVI., mostrándose devotos de la tradicion los primeros editores de los romanceros, y siendo en consecuencia dignos de la alabanza de los doctos* (!)..... *De todos modos, el uso de las e e e s paragógicas en los asonantes agudos, principalmente con relacion al canto* (!), *es un hecho altamente histórico* (!!), *y de no exigua importancia en la de los romances castellanos.*" — Trotz dem — und mit aller Achtung vor der Gelehrsamkeit der Hrn. Lebrija und Amador de los Rios — bleibe ich, wie gesagt, bei meiner Ansicht, denn mir scheint, die Herren haben, eben aus Übergelehrsamkeit, einmal wieder den Wald vor lauter Bäumen nicht gesehen! — Oder vielmehr Lebrija hat das Rechte geahnt, aber durch seine einseitige Gelehrsamkeit es sich und Anderen so verdunkelt und seiner schulmässigen Phraseologie zu Liebe so unklar ausgedrückt, dass er von Solchen die mehr in *verba magistri* schwören, als der Natur der Sache gemäss selbstständig urtheilen, leicht missverstanden werden konnte. — Nicht die Musiker oder Volkssänger, für welche nach der Analogie des *Cantus planus*, wie oben bemerkt, nur die letzt betonten Vocale zählten, auf welchen sie den Ton aus- und die nichtbetonten (zweisylbigen stumpfen) nur mitklingen liessen; — sondern die Kunstdichter, die sich durch dieses Tonhalten zur Annahme der ihrem Principe mehr entsprechenden eigentlich klingenden Reime oder Assonanzen berechtigt glaubten, gaben zu dieser Verunstaltung der volksmässigen Reime Veranlassung, für welche ein so schulgerechter Humanist, wie Lebrija, natürlich auch gleich einen technischen Namen der classischen Grammatik (Paragoge) in Bereitschaft hatte; — Duran (*l. c. T. I. p. XLIII*) hat dies Verfahren der Kunstdichter ganz richtig angegeben: „*el poeta .... ya pronuncia como mudas, vocales que no deben existir en las palabras; ya hace mudas las que no lo son.*" Warum finden sich übrigens diese ganz unetymologischen Missbildungen nur in den Reimen?

(*„Castellanos y Leoneses,“* und *„Buen conde Fernan Gonzalez,“* in welchen *divisiones*, *Ordoñez*, *razones*, *traidores*, *mantones*, *hombres*, *labradores* mit den einsylbigen in *o* gebunden sind)[1].

Die am häufigsten in volksmässigen Romanzen des *Canc. de rom.* vorkommenden klingenden Reime sind die in *a — a*, *a — o* und *i — a;* und gerade diese Reime kommen auch schon in den ältesten halb volks- halb kunstmässigen Gedichten vor (wie in den beiden vom Cid, worin *a — o* die vorherrschenden Reimvocale), und sind ja auch die dem Laut- und Biegungssystem der spanischen Sprache am meisten entsprechenden. Es versteht sich übrigens von selbst, dass auch diese klingenden Reime in Assonanzen übergehen, die aber als solche noch nicht beabsichtigt und daher nur als unvollkommene Reime anzusehen sind. —

Dass aber und wie aus der unvollkommenen Einreimigkeit, besonders der stumpfen, in einer an volltönenden Vocalen so reichen Sprache, wie der spanischen, die Assonanz sich von selbst immer mehr entwickeln musste, liegt auf der Hand, und ist in der erst angeführten Stelle von Martinez de la Rosa klar und bündig nachgewiesen, und so wurde in der That was ursprünglich in der Volkspoesie nur Unvollkommenheit *(defecto)* war, von der Kunstpoesie erst parodisch nachgeahmt, und zuletzt mit Bewusstsein der rohe Edelstein zu künstlichem Schmuck *(gala)* geschliffen. Denn es ist keine Frage, dass durch die absichtliche Vermeidung des vollkommenen Einklangs und durch dessen Verwandlung in blossen vocalischen Anklang die in ganzen Romanzen festgehaltene ermüdende Eintönigkeit in einen durch die Verhüllung um so reizender durchklingenden Accord aufgelöst wurde; so nur, indem nicht mehr mit den Hammerschlägen der einförmigen Consonanz, sondern mit den Guitarrenklängen der vielgestaltigen Assonanz das Ganze zusammengehalten wurde, konnte, was ursprünglich nur zur Befriedigung des

---

[1] Die meisten und ältesten volksmässigen stumpfreimigen Romanzen des *Canc. de rom.* haben allerdings *a* oder *o* zu Reimvocalen; doch finden sich auch darunter einige mit stumpfem *e* (wie die von *Vergilios. Primavera*, No. 111; *Rico franco*, ebenda No. 119; *Caballero de lejas tierras*, ebenda No. 156) und sogar schon mit stumpfem *i* (wie: *Bodas hacen en Francia*, ebenda No. 157; *Tiempo es el caballero*, ebenda No. 158; *Del Soldan de Babilonia*, ebenda No. 196).

natürlichen Bedürfnisses eines vernehmbar gemachten Rhythmus diente, zum künstlerisch verfeinerten Genuss an einer die absichtliche Dissonanz und Losheit übertönenden und bindenden, und daher durch den Contrast erhöhten Harmonie gemacht werden.

Erst aber seit dem Ende des 15. Jahrhunderts, als die spanische Kunstpoesie der Volkspoesie sich immer mehr näherte, als sie begann von den Volks- und Juglar-Romanzen Notiz zu nehmen, sie zu parodieren, glossieren[1] und endlich gar nachzuahmen, zeigen sich als Producte dieser Wechselwirkung zwischen der Kunst- und Volkspoesie in der formellen Entwicklung der Romanzen, und zwar durch den Einfluss der Kunstpoesie: die reineren stumpfen und die Einführung der klingenden Reime[2]; dann durch die Rückwirkung der in dieser Hinsicht unverbesserlichen Volkspoesie erst die Duldung und parodierende Nachahmung der unreinen assonanzartigen Bindungen; später die absichtliche Ausbildung der Assonanz im künstlichen Unterschiede von der Consonanz; und zuletzt die auch in der Volkspoesie nun mit Bewusstsein eingeführte und zur Herrschaft erhobene kunstgemässe Assonanz[3].

Daher ist auch die Geltung des Reimes als solchen und als

---

[1] Rengifo sagt (*l. c. p.* 44): „*No ha muchos años, que començaron nuestros poetas á glossar romances viejos, metiendo cada dos versos en la segunda de las redondillas. Y han sido tan bien recebidas estas glossas que les han dado los musicos muchas sonadas, y se cantan, y oyen con particular gusto.*"

[2] So sind gerade in den zuerst aufgezeichneten längeren Juglar-Romanzen die ursprünglichen Bindungen in ihrer Rohheit noch am wenigsten verändert auf uns gekommen.

[3] Man hat sich gewundert, dass die Assonanz in der an volltönenden Vocalausgängen nicht minder reichen italienischen Sprache keine Aufnahme gefunden hat; allein das Wunder erklärt sich, wenn man bedenkt, dass die italienische Poesie von vorne herein bloss Kunstpoesie war, und unter dem einseitigen Einflusse derselben sich selbst die spätere volksmässige Poesie der Italiener entwickelt hat. In der portugiesischen Poesie, die einen ähnlichen Entwicklungsgang hatte, bekam die Assonanz erst und nur durch den Einfluss der spanischen künstliche Ausbildung. Die übrigen romanischen und germanischen Sprachen waren aber zu arm an volltönenden Vocalausgängen, und so ist es gekommen, dass nur in der spanischen die künstlich ausgebildete Assonanz herrschend wurde, weil auch nur in ihr die beiden Bedingungen dazu: der Vocalismus und die volksthümliche Entwicklung der Kunstpoesie zusammentrafen.

stumpfen mit ein Kriterium für das Alter und die Volksmässigkeit der Romanzen; die mit klingenden, wenn auch manchmal noch unvollkommenen Reimen gehören jedesfalls schon dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts an, und die mit ausgebildeter, d. i. künstlicher und überdies noch klingender Assonanz[1] sind unbedingt erst seit der Mitte des sechszehnten abgefasst, oder wenigstens formell überarbeitet. Erst seit Lope de Vega's Zeit aber wurde, wie auch Martinez de la Rosa (*l. c. T. I. p.* 204) bemerkt hat, die Assonanz auch in den Gedichten mit kürzeren Versen, *de redondilla menor*, wie *Romances cortos*, *Letrillas*, *Endechas*, *Seguidillas*, *etc.*, üblich, und in den Volksliedern überhaupt herrschend (vgl. auch Alcalá-Galiano, zu Depping, *l. c. I. p. LXXII*).

Was endlich die strophische Abfassung und Abtheilung der Romanzen betrifft, so habe ich oben die Gründe angegeben, aus welchen ich sie schon ursprünglich in vierzeiligen Strophen abgefasst halte. Zu diesen will ich nun noch anführen, dass selbst nach der bemerkten, durch die Juglar-Poesie eingeführten Verbindung und Verschmelzung der Volksromanzen in grössere epenartige Ganze mit durchgehendem Ein- oder Anklang und trotz der dadurch bewirkten tiradenähnlichen Umgestaltung sich die primitive vierzeilige Strophe noch fort erhalten und sogar als Normaltypus gegolten habe. Dies beweist abermals die mehrerwähnte Stelle aus Juan de la Encina's „*Arte de poesía castellana*,“ worin er ausdrücklich unter den „*Coplas ó versos de quatro pies*“ auch die Romanzen anführt: „*Y aun los romances suelen yr de quatro en quatro pies etc.*“; doch fügt er ebenda hinzu, nachdem er von den übrigen 5—6zeiligen Strophen gehandelt hat: *Mas desde seys pies arriba por la mayor parte suelen tornar a hazer otro ayuntamiento de pies de manera que serán dos versos* (zwei Strophen) *en una copla* (Doppelstrophe), *y comunmente no sube ninguna copla de doze pies arriba porque paresceria desvariada cosa: salvo los romances que no tienen numero*

[1] Die Kunstpoesie liebt überhaupt den reicheren klingenden Reim, der ja ihre Erfindung ist (vgl. „Ueber die Lais,“ S. 171), und hat insbesondere die klingende Assonanz ausgebildet, um sie vernehmlicher zu machen; aber eben desshalb vermied sie die überschlagenden Assonanzen (vgl. Du-Méril, *Essai; p.* 108). So haben fast alle morisken Romanzen ausgebildete klingende Assonanzen.

cierto"[1]. Daraus folgt, dass zwar einerseits noch damals die vierzeilige Strophe für die Grund- und Normalstrophe der Romanzen galt; dass aber andrerseits schon zu Encina's Zeit die strophische Abtheilung der Romanzen meist so vage war, dass sich keine bestimmte Zeilenzahl oder streng eingehaltene und markierte Gleichzeiligkeit der Strophen mehr ergab. Diese Vagheit und Unregelmässigkeit sind aber theils in dieser Strophenart und im Volksgesange überhaupt und in den monotonen Romanzenmelodien insbesondere schon begründet[2]; theils wurden

---

[1] Auch Rengifo (*l. c. p.* 40) erwähnt der Abtheilung der Romanzen in „*Quartetas;*" bei den Neueren heissen die Romanzen- und die Redondilien-Quartette überhaupt „*Cuartetas,*" die aus längeren Versen aber bestehenden vierzeiligen Strophen „*Cuartetos*" (vgl. Salvá, *Gramática castellana; 7. ed.* Paris, 1846. 8. *p.* 407). Für diese Annahme der *Cuartetas* spricht auch folgende für die Geschichte der Romanzenpoesie überhaupt interessante Stelle in Juan Rufo's *Seycientas Apotegmas y otras obras en verso. Toledo,* 1596. 8. Bl. 26[a.]: „*Sin duda este tiempo florece de poetas que hazen romances, y músicos que les dan sonadas: lo vno y lo otro con notable gracia y auiso. Pues como es casi ordinario amoldar los músicos los tonos con la primera copla de cada romance, dixo á vno de los poetas que mejor los componen, que escusase en el principio afecto ni estrañeza particular, si en todo el romance no pudiesse continualla: porque de no hazello resulta, que el primer quartete se lleua el mayorazgo de la propiedad de la sonada, y dexa pobres á todos los demas.*" So finden wir auch eine epische Romanze noch aus dem J. 1496, *Primavera*, No. 102[a.], in einem *Pliego suelto* in der That in vierzeilige Strophen abgetheilt gedruckt, und selbst in der Ueberschrift als „*Coplas*" bezeichnet, während ein anderer Druck, so wie die *Silva* von 1550 dieselbe Version als „*Romance*" geben.

[2] Wie leicht diese Strophenart überhaupt in unstrophische Reimpaare übergeht, habe ich in „Ueber die Lais," S. 122, 181—183 gezeigt (diess hat wohl auch Du-Méril, *Essai, p.* 197 verleitet, das „*Lai roman et le romance espagnol*" überhaupt für strophenlose Gedichte zu halten. Vgl. dagegen W. Grimm, Zur Gesch. d. Reims, S. 169). — Ja je älter und je volksmässiger die Romanzen sind, je weniger fügen sie sich einer gleichmässigen strophischen Abtheilung, und Huber (*Introduccion, p. XXVII*) sagt mit Recht: „*Pues aunque hay y habrá muchos romances que se cantan y cantaban en coplas de á cuatro versos, y que por consiguiente se habian pensado y sentido en esta forma por el poeta, tambien hay muchos y principalmente entre los mas populares que se cantan sin distinccion de coplas, y con toda la solenidad ó monotonia épica que se pueda desear.*" — Dazu trugen natürlich die Romanzen-Melodien das Ihrige bei, welche Duran (*l. c. T. I. p. LIV. nota* 14) also charakterisiert: „*La música primitiva de los Cantos populares se ha perdido del todo, cuando la de los romances se conserva inalterable. Esta parece un gemido prolongado y monó-*

sie wohl eben durch die Einführung der Einreimigkeit und die Verschmelzung mehrerer kleinerer Romanzen in grössere Ganze in der Juglar-Poesie noch begünstiget; theils endlich sind sie die unvermeidlichen Folgen der, so mannigfachen Auslassungen und Zusätzen ausgesetzten mündlichen Fortpflanzung und der späten oft incorrecten Aufzeichnung, besonders wenn dabei die Melodien nicht mehr berücksichtigt wurden. Daher sind auch in allen älteren Sammlungen (selbst in Encina's eigenem *Cancionero*) die Romanzen ohne alle strophische Abtheilung abgedruckt, und die meisten neueren Herausgeber sind nicht mit Unrecht diesem jedesfalls sichereren Verfahren gefolgt[1]. Hingegen

---

tono, pero que no deja de producir su efecto cuando acompaña las danzas pausadas del pais." — Auch mochten die längeren Juglar-Romanzen in späterer Zeit wohl bloss gesagt worden sein, wodurch die durch die Melodien allein noch erhaltene strophische Abtheilung gänzlich verwischt wurde.

[1] So unter den Spaniern selbst fast Alle, wie Quintana, Reguero, Duran, Ochoa u. s. w. Depping hingegen hat ein besonderes Gewicht auf die Abtheilung in Quartette gelegt und sie bei allen Romanzen ohne Ausnahme anzuwenden gesucht; wo er sich aber genöthigt sah, sechszeilige Strophen zuzulassen, diess für eine Art poetischer Licenz erklärt, indem die den Quartetten also angehängten zwei Verse „schneller und wie zwischen den Zähnen mit Guitarren- und Castagnetten-Begleitung gesungen," und so diese Unregelmässigkeit verdeckt und ausgeglichen werde. Die Unstatthaftigkeit dieser Annahme hat Alcalá-Galiano in den Bemerkungen zu Depping's Einleitung (*T. I. p. XIV—XVI* und dazu *p. LXXVI*) gezeigt, wiewohl auch er für die Abtheilung in Quartette ist. Diese Meinung ist auch in so weit die richtige, als, wie ich gezeigt habe, die vierzeilige in der That die Grund- und Normalstrophe der Romanzen war und blieb, und viele, besonders die späteren, mehr lyrischen und kunstmässigen, lassen sich ohne Zwang darnach abtheilen. Ja ich gebe zu, dass oft, wenn ein Verspaar übrig bleibt, dieses der Schlussstrophe angehängt werden müsse (wie z. B. in der Romanze vom Grafen Alarcos, die in vierzeilige Strophen sich abtheilen lässt, und nur der Schlussstrophe hat der Dichter oder Juglar als Epilog die beiden Verse angehängt: „*Acá nos dé Dios su gracia — Y allá la gloria cumplida*"). Wie unthunlich aber es sei, dieses System bei allen, auch den älteren volksmässigen und Juglar-Romanzen anzuwenden, und wie dabei, ohne die Hülfe der Melodien, unsichere und willkürliche Abtheilungen kaum sich vermeiden lassen, hat eben Depping's eigenes Beispiel am schlagendsten bewiesen. Schon der Herausgeber des Londoner Abdrucks seiner Sammlung, Salvá, hatte sich also dagegen erklärt (*T. I. p. XII—XIII*): „*Creyendo Depping equivocadamente, segun lo expresa en su prólogo, que es de rigor el que el romance castellano esté dividido en estrofas de á cuatro versos, adoptó este corte, y no resultándole muchas veces, ya en medio del romance, donde el sentido queda completo en el segundo, y aun en el primer ó*

ist in den späteren, von Kunstdichtern überarbeiteten oder verfassten Romanzen und selbst in neueren volksmässigen allerdings die Abtheilung in vierzeilige Strophen wieder so genau eingehalten, dass sie sich nicht verkennen lässt, und dass die jüngeren Sammlungen des 17. Jahrh. sie schon in Quartette abgesetzt auch abdrucken, wie ich in der ersten Abtheilung von No. 21 an stets bemerkt habe.

Als Resultat dieser Untersuchung dürfte sich also wohl ergeben, dass das Vers- und Strophenmass der primären Romanzenform auch in der secundären sich erhalten[1], und nur die Reimweise Modificationen erlitten habe, die nicht rein aus dem Principe der Volkspoesie hervorgegangen sind; und gerade in dieser Hinsicht sind auch die Volksliederformen anderer Nationen am meisten von der Kunstpoesie influenziert worden; ja noch mehr als die Romanzen, die wenigstens den eigentlich überschlagenden Reim und die nur dadurch möglich werdenden Kunststrophen nicht zugelassen haben. Denn Romanzen, ganz oder theilweise in Redondilien-Strophen, Quintillas u. s. w.[2], sind reine Kunst-

---

tercer verso de sus imaginados cuartetos, ya en el fin, porque asi el romance como el sentido de cada una de sus partes, pueden tenerlo en cualquier verso; completa á su modo los cuartetos que cree faltos, agregándoles versos que pertenecen á otro concepto, ó á otro miembro del periodo. De aquí resultan muchos errores que producen oscuridad y chocantes despropósitos, confundiendo el sentido y la rima," etc. Und auch der neuen Ausgabe lassen sich noch ähnliche Vorwürfe machen, da D. bei seiner Abtheilungsweise verharrt ist (man vgl. z. B. die Romanze: „*A Calatrava la vieja*" in Depping's Abtheilung mit der Salvá's, wo bei ersterem sogar die Veränderung des Reimes nicht beachtet wurde, und wie oft hat er in zwei Strophen getrennt, was durch die grammatische Rection enge verbunden ist, wie z. B. in der Romanze von Reinaldos de Montalvan, *T. II. p.* 45, der letzte Vers des zweiten und der erste des dritten Quartetts). Finden sich doch in einer so späten Sammlung wie in den „*Romances varios de diversos autores.*" Madrid, 1655, noch einige gleichzeitige Romanzen mit sehr ungleichmässiger strophischer Abtheilung abgedruckt (wie z. B. *p.* 146—147, 155—158, 163—166 u. s. w.).

[1] Die Beistimmung eines solchen Meisters, wie W. Grimm, kann mir nur hohe Befriedigung gewähren; er sagt nämlich (Zur Gesch des Reims, S. 167): „Schon die angeführten Gedichte von dem 9. Jahrh. an machen es wahrscheinlich, dass auch bei den Romanen die vierzeilige Strophe die natürliche, älteste Form des Volksliedes war, und zwar mit den Verschiedenheiten, die wir bei der lateinischen bemerkt haben: dass sie auch für die älteste spanische Romanze galt, hat F. Wolf dargethan."

[2] So ist z. B. das Alfons XI. zugeschriebene Bruchstück eines allerdings

producte oder von Kunstdichtern überarbeitet und interpoliert, welche, als es unter ihnen Mode geworden war, Romanzen zu machen, diese und ähnliche Künsteleien, wie Einfügen und Anhängen von Coplas, Villancicos, Letrillas, Octaven u. s. w.[1], in der Romanzenform anbrachten oder als Romanzen gaben, mit denen sie dann nicht viel mehr als den Namen gemein hatten. Nur die Verbindung der Romanzenstrophen mit Estribillos oder

---

romanzenartigen Gedichtes in Redondilien-Strophen mit Wechselreimen (s. Argote de Molina, *Nobleza de Andalucia. Lib. II. cap.* 74); — eben so sind die Romanzen im *Canc. de rom. Fol.* 237 *v*⁰. von Torres Naharro und *Fol.* 272 *v*⁰., die beginnt: „*Desamada siempre seas,*“ in achtzeiligen Redondilien-Strophen. — Ganz in *Quintillas* ist ebenda *Fol.* 293 *v*⁰ die Romanze, die beginnt: „*Despues que por mi ventura;*“ — die von Rugero aus dem *Romancero general* bei Depping. II. *p.* 159 (von ihm aber fehlerhaft abgetheilt; richtig in Salva's Ausgabe. II. *p.* 316). — In *Quintillas* ist z. B. die Rede des Erzbischofs in der Romanze vom Conde Claros (*Primavera* No. 190.) nach dem *Canc. de rom.*, eigentlich aber ein Einschiebsel statt der Stelle aus der alten Romanze, die als abgesonderte im *Canc. de rom. Fol.* 90 *v*⁰. und im *Canc. general* mit einer Glosse von Francisco Leon steht, aus welcher mehrere Verse in jenen *Quintillas* wiederholt sind. Ferner sind dieser Romanze im *Canc. de rom.* und in der *Floresta* vier *Quintillas* angehängt (*Su tio al conde — Respuesta y fin*), die ebenfalls jener Glosse entnommen sind. Ueberhaupt ist diese allerdings wunderschöne Romanze von den Kunstdichtern des 15. Jahrh. vielfach verarbeitet worden; denn ausser jenen Zusätzen hat Lope de Sosa die Rede des Pagen (angefangen vom Vers: „*Mas envidia he de vos conde*“ in einer Romanze parodisch nachgeahmt und ihr ein „*Villancico por desecha*“ angehängt (im *Canc. de rom. Fol.* 91, auch im *Canc. gen.*), und diese Romanze des Sosa hat wieder ein anderer Trobador, Soria, glossiert (im *Canc. gen.*).

[1] Wie ich so eben an der Romanze vom Conde Claros gezeigt habe. Auch Encina hat ein Paar von seinen Romanzen schon mit *Villancicos* verbunden (s. dessen *Cancionero, Fol. LXVII*); eben so sind schon im *Canc. de rom.* (*Fol.* 255 und 284) die Romanzen von Nuñez und Villatoro mit *Villancicos* und *Coplas* verbunden. Noch häufiger finden sich den von Kunstdichtern herrührenden Romanzen des 16. und 17. Jahrh. *Letrillas* angehängt, wie unzählige Beispiele im *Romancero general* beweisen können, und sogar Octaven wurden mit der Romanzenform verbunden, z. B. bei Depping, I. *p.* 63, wozu Alcalá-Galiano bemerkt: „*No es peculiar de este romance sino al reves comun á muchos* (d. h. von Kunstdichtern herrührenden) *el variar de metro, ya sustituyendo consonantes cruzados de uno ú otro modo dispuestos á los asonantes, ya empleando versos de medida mas larga que la octosilábica.*“ Manchmal aber lassen sie die Redondilien in kürzere Verse, wie z. B. in siebensylbige mit überschlagenden Reimen übergehen (s. ebenda. *p.* 314). Bekannt ist, dass die späteren Kunstdichter nach Einführung des *Endecasilabo* auch in dieser Versart Romanzen gemacht und sie „*Romances heróicos*“ genannt haben.

Refrains geschah im Geiste der Volkspoesie, und konnte wohl in ächten, aber mehr lyrischen Volksromanzen selbst vorkommen[1]. Ja bei den zu Tanz und Spiel bestimmten *Romances cortos* und Letrillas sind die Estribillos natürlich am häufigsten angebracht, wiewohl sich diese alten und ächten Volksliederformen sonst nur durch das kürzere Versmass, die ebenfalls ganz nationalen sechssylbigen Redondilien *(Redondillos de arte menor)* von den mehr epischen Romanzen unterscheiden[2].

III. Von dem principiellen Charakter und der stofflichen Grundlage der Romanzen und ihrer darauf basierten Eintheilung, oder von den verschiedenen Romanzen-Classen und Gattungen.

Bevor ich von der formellen Bildung der Romanzen zu ihrer stofflichen Grundlage übergehe, muss ich noch einige Bemer-

[1] Schon Alfons X. hat, wie bemerkt, seine geistlichen Romanzen mit *Estribillos* verbunden. So hat die berühmte Romanze: „*Paseábase el rey moro*" in einigen Ausgaben von Hita's „*Historia de las guerras civiles de Granada*" den Refrain: „*Ay de mi Alhama!*" — Doch sind unter den historischen Romanzen meist nur die späteren und von Kunstdichtern herrührenden mit Refrains versehen, wie z. B. mehrere in späteren Ausgaben der *Silva* und im *Romancero gen.* vom Cid, Peter dem Grausamen, Alvar de Luna, dem König Sebastian u. s. w. (bei Depping, *I. p.* 235, 318, 332, 354, 358, 407 etc.). Häufiger natürlich die lyrischen, wovon viele Beispiele der *Romancero gen.* enthält. — Rengifo (*l. c. p.* 40) sagt davon: „*Los romances ordinarios no llevan repeticion, que no sea de los mismos versos de cada quartete. Pero ay otros que repiten un verso tras cada dos Redondillas, como este que hemos puesto por exemplo: otros tras cada una, y otros que no repiten versos enteros, sino una palabra con algun affecto. La qual variedad suele nacer de la musica.*" Vgl. überhaupt die von Duran in den drei ersten Anhängen seiner neuen Ausgabe zusammengestellten Beispiele von Romanzen, welche in einer von der normalen abweichenden Form construiert sind und natürlich von Kunstdichtern herrühren.

[2] Dass die sechssylbigen Redondilien nicht minder alt und volksthümlich sind, hat schon Sarmiento (*l. c. p.* 194—195) bemerkt. Ein sehr merkwürdiges und altes Beispiel davon ist die „*Serranica*" oder „*Cántica de Serrana*" bei Hita (in der Ausgabe Ochoa's, *p.* 481): „*Cerca la Tablada*" etc., dieselbe, von der ein Bruchstück Argote de Molina für eine Romanze des „*Domingo Abad de los romances*" hielt. Sie ist ganz in sechssylbigen Redondilien, darunter viele mit dactylischem Rhythmus, so dass zwei verbunden schon den Prototyp der *Versos de arte mayor* geben. Sie hat eine vierzeilige

kungen über ihre poetische Form im höheren Sinne und ihren darnach zu bestimmenden principiellen Charakter, d. i. über ihre in Ton, Färbung, Auffassungs- und Behandlungsweise sich manifestierende charakteristische Verschiedenheit des Ursprungs und daraus sich ergebende Classification vorausschicken. Es dient mir zur Beruhigung, auch auf dieser schwierigen, noch so wenig betretenen Bahn einem so bewährten Führer, wie Hrn. Prof. Huber, folgen zu können.

Was nämlich Huber von den Sammlungen der Cid-Romanzen sagt, gilt so ziemlich von den neueren Romanceros überhaupt. In diesen stehen, höchstens stofflich geordnet, Romanzen, zwischen deren Abfassungszeiten Jahrhunderte liegen, unmittelbar neben einander; die ältesten auf uns gekommenen Denkmäler der spanischen Volkspoesie verlieren sich — *rari nantes* — unter dem sie umgebenden Wuste chronikenartiger oder manierierter Producte der Gelehrten und Kunstdichter des 16. und 17. Jahrhunderts. Der Uebelstand wird dann noch grösser, wenn, wie in Depping's Sammlung, die Quellen nur selten angegeben sind. Dann sieht sich der Leser bloss seinem eigenen Sinn und Tact für Volkspoesie überlassen, und er muss oft feine Geruchsnerven haben, um den Thymian unter den Gartenblumen herauszuriechen! — Wer diese hat und noch überdiess die äussere Form kritisch zu prüfen im Stande ist, der wird freilich die ächten, wenn auch oft unscheinbaren Waldblumen der Volkspoesie von den noch so künstlich nachgemachten und noch mehr von den stark duftenden und im üppigen Farbenschmuck prangenden Zöglingen der Kunstpoesie zu unterscheiden wissen.

Huber theilt nun die Romanzen in Beziehung auf diesen ihren Gesammtcharakter in drei Hauptclassen *(tres clases ó géneros .... esencialmente diferentes en todos respectos, aunque no sin ciertas transiciones)*, und rechnet zur ersten eben die ächten alten Volksromanzen *(los rom. antiguos ó viejos)*, die bald nach der besungenen Begebenheit entstanden, im Munde des Volkes sich fortpflanzten, und selbst als sie zuerst aufgezeichnet wurden,

---

einreimige *Cabeza* und besteht aus vierzeiligen Strophen in Reimpaaren oder einreimig mit einer Refrainzeile, die mit der *Cabeza* reimt; also schon ganz nach Art der *Letrillas* mit *Estribillo*. — Die übrigen *Serranicas* bei Hita sind in achtsylbigen Redondilien mit überschlagenden Reimen abgefasst.

d. h. in der Gestalt, in der sie auf uns gekommen sind, nicht wesentlich ihren Charakter verändert haben. Dieser Charakter aber besteht eben in dem, was alle Volkspoesie erkennbar macht, und, wie Huber[1] sagt, sich besser fühlen als definieren lässt. — Doch will ich, auf die Gefahr hin, nur Bekanntes und doch Ungenügendes zu wiederholen, als innere Kennzeichen desselben angeben: naive Objectivität ohne alle Reflexion und Sentimentalität; lebendige, sprunghafte Erzählung und häufiges plötzliches Uebergehen derselben in dramatischen Dialog; Enthaltsamkeit von jedem Ausmalen und doch so drastisches Skizzieren mit wenigen, aber energischen Strichen des Schauplatzes oder der Situation, dass man sich sogleich mitten hinein versetzt fühlt; dazu in Gesinnung und Sprache der handelnden Personen eine oft derbe Einfachheit und an Rohheit gränzende Natürlichkeit; kurz überall noch die Spuren primitiver naturwüchsiger Zustände und Verhältnisse, noch eben so wenig verfeinert als verderbt durch den Schliff und den falschen Glanz der Civilisation. Diesen inneren Kennzeichen entsprechen die äusseren formellen: eine kräftige, aber noch ungelenke Sprache und Versification, unvollkommene, meist stumpfe Reime (untermischt mit zweisylbigen stumpfen) und loser Strophenbau, und als ein bloss literarisches Kriterium das Vorkommen solcher Romanzen nur in fliegenden Blättern und in den älteren Sammlungen des 16. Jahrh. (vor 1590), wie in dem *Cancionero de romances*, der *Silva*, bei Timoneda u. s. w. (in Handschriften kommen sie nicht vor). — Endlich ist negativ charakteristisch für diese Romanzen alles das, wodurch sich die übrigen Gattungen noch von ihnen unterscheiden. Gerade aber diese Volksromanzen sind in Hinsicht auf Sprache am meisten den verjüngenden Umgestaltungen ausgesetzt gewesen, da sie eben nur im Munde des Volks so lange sich fort erhielten, und die Aufzeichnungen, in denen sie auf uns gekommen sind, reichen kaum über das 16. Jahrhundert zurück. (Aber trotzdem enthalten sie noch manchmal einzelne un-

---

[1] Dieser hat seitdem, in den Götting. Anz. 1857, St. 45. 46. S. 447, einige ebenso treffende als feine Bemerkungen über die Signatur der primitiven Romanzen, d. i. dieser ersten Classe gemacht, und als ein Hauptmerkmal derselben mit Recht die ihnen eigenthümliche „Tiefe der realen epischen Wahrheit“ hervorgehoben.

versehrt gebliebene Stellen, die auf hohes Alterthum, bis vor dem Anfang der Kunstpoesie zurückweisen.) Wenn es aber auch desshalb schwierig ist, ihre eigentliche Abfassungszeit genau zu bestimmen, so enthalten sie doch noch immer einige Kriterien dazu. Denn ausser den erwähnten bloss formellen Kriterien des Reim- und Strophenbaues und der syntaktischen Construction, an welchen die Tradition viel weniger verändert hat als an den lexikalisch-etymologischen Bestandtheilen, den am meisten beweglichen Wörterformen und Biegungen, sind es hauptsächlich Gesinnungsart, Sitten und Gebräuche, die sie Jahrhunderte hindurch treu bewahrt haben, und die oft mit approximativer Gewissheit auf die Zeit ihrer Entstehung und Abfassung schliessen lassen[1]. Mit der meisten Gewissheit lassen sich unter den Romanzen dieser Gattung als gleichzeitige mit den besungenen Begebenheiten mehrere historische von den Kriegen mit den Mauren in der zweiten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts nachweisen[2].

Eine Mittel- oder Übergangsgattung zwischen Huber's erster und zweiter Classe bilden die Juglar-Romanzen, die er nicht erwähnt hat, da sie bei den Cid-Romanzen weniger in Betracht

[1] So enthalten z. B. die Romanzen von den sieben Infanten von Lara, *Primavera*, No. 19, 20, 25, wahrscheinlich Bruchstücke einer im 13. oder 14. Jahrh. abgefassten Romanze, denn dieser Zeit gehört der darin erwähnte Gebrauch an, unzüchtigen oder treulosen Weibern die Rockschösse abzuschneiden „*por vergonzoso lugar*“ (vgl. Duran, *T. I. p.* 440; — Grimm, Rechtsalterth. S. 711; — *Li Rom. de Parise la Duchesse*, *p.* 158). — Vgl. ähnliche Beispiele mit guten Bemerkungen in D. Hinard's *Romancero I. p. XV—XIX.*

[2] S. diese Abtheilung in der *Primavera*, *Tomo I. p.* 234 *sq.* — (*Romances fronterizos*). — So wie überhaupt die dort, *Tomo II. p.* 421, als zur ersten Classe gehörig bezeichneten als Belege des hier Gesagten dienen können. — Zu dieser Classe gehören auch einige historische Romanzen, die von den *Juglares* schon etwas überarbeitet wurden; aber trotzdem in ihrem principiellen Charakter und in den wesentlichen Merkmalen der Form unverändert geblieben sind. So sind z. B. nur veraltete Wortformen durch gangbare ersetzt, die einfache Construction und Ausdrucksweise aber beibehalten, oder das Bestreben wird schon kennbar, Versmaass und Reimbildung gleichmässiger, letztere durchgehend zu machen; aber der Reim gilt noch immer als solcher und ist stumpf. Eine Romanze der Art ist z. B. die erst angeführte der *Primav.* No. 25. Vgl. auch die feinen Bemerkungen Huber's, in den Götting. Anz. 1857. St. 45 u. 46. S. 443—448, über das Verhältniss der *Juglares* zu den primitiven Romanzen und deren Signatur.

kommen und mit allen charakteristischen Merkmalen nur unter jenen sich finden, die Stoffe aus dem Ritterepos, vorzüglich des karolingischen Sagenkreises, behandeln (auch einige die antike und biblische Sagen behandeln, gehören zu dieser Classe). Sie haben noch die Einfachheit und Natürlichkeit in Ton, Ausdruck, Sitte und Denkart der Volksromanzen, und stehen ihnen auch in formeller Hinsicht am nächsten (meist mit ein- und zweisylbigen stumpfen Reimen in *a* und *a — e* und losem Strophenbau), lieben aber die epische Breite und Redseligkeit, wodurch, so wie durch ihr enkyklisches Verbinden sie schon oft dem chronikenartigen Tone sich nähern, und überhaupt weit weniger lyrische und dramatische Elemente mehr enthalten als jene; ja in manchen zeigen sich sogar noch Spuren von dem Bestreben, mit den durch fremde Epen überkommenen Stoffen auch ihre Formen nachzuahmen und dem Volksthümlichen anzupassen, so dass sie in der That kleine *Cantares de gesta* bilden. Sie sind zwar noch ganz objectiv gehalten, doch merkt man ihnen an, dass sie nicht mehr Lieder augenblicklicher Inspiration sind, die sich die Stimmen aus dem Volke selbst einander zusangen, sondern dass sie ihm ein Sänger und Erzähler von Profession vorgetragen hat, der manchmal sogar in erster Person spricht, eine moralische Wendung oder Äusserung seines subjectiven Gefühls einflicht[1].

---

[1] Unter diesen Juglar-Romanzen, die sich schon durch ihre unverhältnissmässige Länge kennzeichnen, ist z. B. die von Grimaltos und Montesinos eine der am meisten ausgebildeten und charakteristischen; sie beginnt gleich mit einer paränetischen Bemerkung des Juglars:

Muchas veces oí decir
Y á los antiguos contar
Que ninguno por riqueza
No se debe de ensalzar,
Ni por pobreza que tenga
Se debe menospreciar.
Miren bien, tomando ejemplo
Do buenos suelen mirar,
Como el conde, etc.

Der Vortrag ist ganz im Tone der Erzählung, deren Wendungen der Juglar durch die herkömmliche Unterbrechungsformel: „jetzt lassen wir das und sprechen von dem und dem“ andeutet, wie:

No prosigo mas del rey,
Sino que lo dejo estar.

Diese Juglar-Romanzen sind, wie es in der Natur der Sache liegt, wohl am frühesten aufgezeichnet worden. So hat sich die

---

oder:

Dejemos lo de la corte,
Y al conde quiero tornar.

und:

Dejo de los caballeros
Que á Paris quieren tornar;
Vuelvo al conde etc.

Und einmal sogar spricht er sein subjectives Gefühl aus:

Pues las damas y doncellas
Que alli hubieran de llegar
Hacen llantos tan extraños,
Que no los oso contar:
Porque mientras pienso en ellos,
Nunca me puedo alegrar.

Diese Romanze steht in der *Silva* in der Ausg. von Barcelona, 1582, in einem fliegenden Blatte aus dem 16. Jahrh. und in der *Floresta* (s. *Primavera*, No. 175), fehlt aber im *Canc. de rom.*, der nur ein Bruchstück von der Romanze enthält, die eigentlich nur eine Fortsetzung der obigen ist und die beginnt: „*Cata Francia, Montesinos*,“ die aber ebenfalls in der *Silva* und *Floresta* ganz steht (s. *Primavera*, No. 176). Von den zu dieser Sage von Montesinos gehörigen Romanzen ist zwar die „*En las salas de Paris*“ von bedeutend späterer Abfassung und Bildung, denn sie hat schon mehr den chevaleresken Charakter der Ritterromane und klingende Reime (in *a—o*); doch ist auch sie noch im Tone und in der Vortragsweise der Juglar-Romanzen gehalten, deren Art besonders die beiden der Schlussstrophe angehängten Verse entsprechen, die den Epilog des Juglars enthalten:

Quedaron todos contentos,
Y el romance fué acabado.

So geben den letzten Vers der *Canc. de rom.* und die *Silva* von 1550 (in dieser mit unbedeutender Veränderung: „*Y el romance es acabado*“); die *Floresta* aber hat schon dafür substituiert: „*Con mucha paz en su estado.*“ Diese Schlussverse aber fehlen gänzlich in der überhaupt noch viel einfacheren und volksthümlicheren, daher auch älteren und ächteren Version, die ein fliegendes Blatt der Prager-Sammlung von dieser Romanze erhalten hat (*Primavera*, No. 177 und 177a), wiewohl es auch in der Ueberschrift des fliegenden Blattes schon heisst: *hecho por Juan del Campo* (d. i. wohl überarbeitet von diesem älteren *Juglar*). Eine ähnliche Schlussstrophe mit zwei Epilogversen des Juglars hat die Romanze vom Conde Alarcos, wie ich in einer früheren Anmerkung bemerkt habe. Dass aber die Romanze vom Conde Alarcos in der bekannten spanischen Version schon eine Ueberarbeitung eines *Juglars* von älteren volksmässigeren ist, beweisen die davon erhaltenen und

Romanze von Gaiferos: „*Asentado está Gaiferos*“ in einer Handschrift des 16. Jahrhunderts erhalten (s. Duran, *I. p.* 252), und unter den zuerst, nur *en pliegos sueltos* gedruckten Romanzen sind die meisten, nicht bloss den Kunstdichtern zu Parodien oder Glossen dienenden, sondern um ihrer selbst willen abgedruckten, eben solche Juglar-Romanzen, wofür ich mehrere Beispiele angeführt habe. Darum haben sie auch in sprachlicher und formeller Hinsicht am wenigsten Umbildungen erlitten und sind unter den Romanzen überhaupt der Gestalt nach, in der sie auf uns gekommen sind, wohl die ältesten. Schwieriger aber ist es, ihre Abfassungszeit genauer zu bestimmen, wiewohl es nicht an äusseren und inneren Kriterien fehlt, dafür nicht nur das funfzehnte, sondern für einige auch das vierzehnte und sogar das dreizehnte Jahrhundert anzunehmen, wie es selbst spanische Kritiker gethan haben.[1] Allerdings kommen aber auch unter

---

von Almeida Garret bekanntgemachten portugiesischen Versionen mit ächteren Zügen und in kürzerer Fassung (s. *Primavera, Tomo II. p.* 124—126). Eben so habe ich bereits angeführt, dass die bei Depping II. stehenden Romanzen von Montesinos, Durandarte und Belerma, No. 32, 34, 35, 36 und 37 nur Bruchstücke und Varianten einer Juglar-Romanze mir zu sein scheinen. Hingegen ist von den übrigen ebenda noch gegebenen Romanzen von Montesinos No. 30, die anmuthige von *Rosa florida*, ganz im Volkstone, wenn auch aus späterer Zeit, und No. 33 gar schon eine *Trova* der bekannten Cid-Romanze: *Afuera, afuera Rodrigo* (beide stehen jedoch im *Canc. de rom.*). — Und alle diese Romanzen von so verschiedenem Ursprung und Charakter sind bei Depping bunt durch einander gemischt, weil er nur den stofflichen Zusammenhang als Richtschnur der Anordnung nahm! —

[1] Wie Duran, *l. c. I. p. LVI.;* — Clemencin in seinem *Don Quijote comentado*, *T.* 1. *p.* 80; und *T. V. p.* 386 — 395; — *Ocios de Esp. emigrad., T. IV. p.* 3—4. — Zu den äusseren Kriterien gehören die formellen der Sprache, Versification und des Reimes; und diese sind in den meisten Juglar-Romanzen, verglichen mit erweislich aus dem 15. Jahrh. stammenden, selbst volksmässigen Romanzen und den Kunstgedichten des 14. und 15. Jahrh., bedeutend älter und roher. Ferner ist ein äusseres Kriterium, dass manche derselben als Themen zu den Glossen und Parodien von Kunstdichtern aus dem Anfange des 16. Jahrh. dienten, und daher doch wenigstens schon in dem vorhergehenden Jahrh. abgefasst sein mussten, wie z. B. die Romanze vom Conde Claros, von der ein Bruchstück Lope de Sosa, ein Dichter aus dem Anfang des 16. Jahrh., parodierte. Vgl. Clemencin, *l. c. T. V. p.* 389—391, der den Lope de Sosa, sowie die anderen Glossendichter über diese Romanze, Francisco de Leon und Soria, in die Mitte des 15. Jahrh. setzt. Abgesehen davon, dass Juglar-Romanzen des karolingischen Kreises schon in der Alfon-

den Romanzen dieser Gattung einige vor, die offenbar schon nach den prosaischen Ritterromanen des 15. und 16. Jahrhunderts gemacht sind, die sich dann auch in formeller Hinsicht von den älteren unterscheiden; denn sie haben fliessenderen Versbau, vollkommenere klingende Reime (meist in *ado*), zierlichere Wendungen und gesuchteren Ausdruck. Wenn diese sich aber dadurch als spätere Producte aus dem Ende des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrh. charakterisieren, so ergiebt sich eben daraus wieder eine neue Bestätigung für die Annahme einer bedeutend früheren Abfassungszeit der anderen, denen alle diese Vorzüge noch fehlen [1].

---

sinischen *Cronica general* erwähnt werden, die freilich dem dort angedeuteten Inhalt nach in den auf uns gekommenen sich nicht erhalten zu haben scheinen, weisen doch auch in manchen vorliegenden noch einige innere Kriterien, Sitte, Costüme u. s. w., auf ihre Abbfassung in der Blüthezeit des Ritterthums oder doch gegen das Ende des 13. Jahrh.; die meisten aber qualificieren sich dadurch zu Producten des 14. Jahrh. So wird z. B. in der mehr erwähnten Romanze vom Conde Claros das Brustgeschirre seines Pferdes also beschrieben: „*Con trescientos cascabeles — Al rededor del petral etc.*, welche Art von Brustsätteln mit tönenden Metallglöckchen vorzüglich im 13. Jahrh. Mode war (s. Du Cange, *s. v. Cascavellus*, vgl. Dozy, *l. c. p.* 644); und selbst der darin vorkommende Anachronismus in Bezug auf die karolingische Zeit, die Erwähnung der Trinitarier-Nonnen, weist wieder auf dasselbe Jahrhundert, in dem bekanntlich dieser Orden erst gestiftet wurde. Auch hat sich von derselben Sage eine andere jüngere und volksmässigere Romanze erhalten, die wahrscheinlich noch dem 15. Jahrh. angehört, beginnend: *A caza va el emperador* (im *Canc. de rom.*; auch in portugies. Versionen; s. *Primavera*, No. 191), worin aber diese Sage schon mit Zügen aus einer anderen, ebenfalls in Romanzen besungenen, nämlich der vom Grafen von Barcelona und der Kaiserin von Deutschland (*Primavera*, No 162), verbunden und darnach modificiert ist.

[1] Solche spätere Juglar-Romanzen finden sich vorzüglich über die Sage von Reinaldos de Montalvan; z. B. die im *Canc. de rom.* und in der *Silva*, Ausg. v. 1617 (*Primavera*, No. 189), beginnend: „*Ya que estaba don Reinaldos*“ (mit klingenden Reimen in *ado*); — die in der *Silva* und *Floresta* (Duran, No. 368): „*Cuando aquel claro lucero,*“ zwar noch mit stumpfen, aber vollkommeneren Reimen in *a* und so gesuchter Diction, dass sie schon dadurch als von einem Kunstdichter überarbeitet sich kennzeichnen würde, wenn es auch ein Einzeldruck der Prager-Sammlung nicht ausdrücklich bestätigte, wo schon auf dem Titel angegeben wird: „*Hecho por un gentil hombre. Agora de nuevo muy fuera del proposito de los otros*“; — auch existiert über das darin erzählte Abenteuer eine ältere volksmässigere Version in der Romanze des *Canc. de rom.* und der *Silva*: „*Estábase don Reinaldos*“ (*Prima-*

Doch gilt von diesen Juglar-Romanzen in der auf uns gekommenen Fassung der Ausspruch eines so competenten

---

vera, No. 188). Ein noch auffallenderes Beispiel von dem Verhältnisse dieser jüngeren Juglar-Romanzen zu jenen älteren geben die beiden Versionen von Roland's Vertheidigung und Rache des durch Galalon verläumdeten Reinaldos, wovon die ältere im *Canc. de rom.* beginnt: „*Dia era de San Jorge*" (*Primavera*, No. 187), die jüngere aber in den späteren Ausgaben der *Silva* und der *Floresta* (Duran, No. 367): „*En Francia la noblecida;*" diese ist durch umständlichere Beschreibungen und lange Reden schon vielfach erweitert und bis zu dem Verse: „*Guarda era de una puente*" in klingende Reime (in *ado*) umgereimt. Um dieses Verhältniss anschaulich zu machen, will ich Roland's Rede in beiden Versionen hersetzen, da zugleich die jüngere minder bekannte einige Anspielungen auf andere in den erhaltenen Romanzen nicht vorkommende schon den italienischen Epopöen entnommene Abenteuer enthält (vgl. darüber Duran's Anmerkung, *l. c. I. p.* 232):

Aeltere Version.

„*Mucho me pesa, señor* (Kaiser Karl),
Dello tengo gran pesar,
Que á Reinaldos en ausencia
Tan mal le quieran tratar;
Y si tal cosa pasase,
La vida me ha de costar."
El emperador con enojo etc.

Jüngere Version.

„*Mucho me pesa, señor,*
Desto soy muy enojado
Que á Reinaldos en ausencia
Tan mal le hayais tratado
Por consejo de traidor;
No merecia tal pago.
Debiéraseos acordar
De aquese tiempo pasado
Cuando estabades perdido
De amores apasionado
De la infanta Belisandra,
Mora de muy gran estado;
Y cuando él os vido herido,
Y d amor apasionado,
Puso su vida por vos
Hasta haberos remediado;
Y pasó á los sus reinos,
Y su padre habia matado;
Mató tambien tres gigantes

Kritikers wie Duran's (*l. c. T. I. p. XXIV.*): „*ninguno puede atribuirse, tal cual existe en su actual redaccion, á un tiempo mas remoto que la primera mitad del siglo XV.*“

Zu der zweiten Classe rechnet Huber die nach den Chroniken von Gelehrten oder Kunstdichtern, in der Absicht zu belehren oder ein Exempel zu statuieren, bearbeiteten, oder chronikenartigen Romanzen. Ich habe in der ersten Abtheilung (No. 3 und 4), als ich von den Choragen dieser Romanzenmacher, Lorenzo de Sepúlveda und Alonso de Fuentes, sprach, aus den Vorreden zu ihren Sammlungen mit ihren eigenen Worten ihre Quellen, Motive und Zwecke angegeben, und daraus ergiebt sich schon die Charakteristik dieser Classe. Sie bestreben sich nämlich zwar noch den einfachen und ungekünstelten Ton, und sogar noch die rohere Form der alten volksmässigen Romanzen nachzuahmen, haben ihre Producte auch noch mehr objectiv gehalten und hängen höchstens als Prolog oder Epilog eine moralisierende Reflexion an; aber sie haben es sich zur ausdrücklichen Aufgabe gemacht, die „alten lügenhaften Romanzen durch Erzählung glaubwürdiger Thatsachen,“ d. h. den lebendigen Ge-

Que la estaban guardando,
Mató muchos caballeros
Que en su nao habian entrado;
Y á pesar de todo el reino
A la infanta se ha llevado;
Púsola en vuestro poder
Por quitaros de cuidado.
Y allá en Córdoba la llana,
Recordáos lo que ha pasado,
Que sino fuera por él
Quedárades captivado:
Mas con sus ingenios y artes
El os hizo libertado;
Mató á madama Ruanza,
Reina de tan gran estado,
Muchas cosas os ha hecho;
De todas le dais mal pago:
Mas el falso Galalon
Que tal os ha aconsejado,
Antes que venga mañana
De mí recibirá el pago.“
El emperador con enojo etc.

sang der Volkssage durch den todten Buchstaben der Chroniken zu verdrängen, ihre Romanzen sind daher eben nicht schwer durch Farblosigkeit, Trockenheit und Nüchternheit, kurz an dem Prosaismus, den sie ja selbst bezweckten, zu erkennen. In dem Bestreben aber, die Sprache, Versification und Reimweise der alten Volks- und Juglar-Romanzen, selbst mit ihren veralteten Wortformen, ungelenken Wendungen und Rohheiten möglichst nachzubilden, verrathen sie häufig parodische Übertreibung und Affectation (ihre Reimweise ist jedoch schon regelmässiger und besonders mit vorherrschend klingenden, assonanzartigen Bindungen, meist auf *a — o* oder *i — a*). Selbst die Objectivität, die sie anstreben, ist nicht mehr die gläubig-epische, idealisierende der Sage, sondern eine von ihrem Standpunct aus kritisch-historische, jedesfalls aber sehr ernüchterte. Nur wenn ihre Autoritäten, die Chroniken, selbst noch Volkssagen und traditionelle Züge aufgenommen hatten — was glücklicherweise oft geschah — und auf ihren dürren Blättern noch einiger Blüthenstaub der Volkslieder liegen geblieben war, bekamen auch diese gemachten Romanzen noch manchmal volksthümlichere Färbung und frischere Lebendigkeit, und dann — weil sie eben nur ein morphologischer Process für die vom Staube der Chroniken nur verhüllten, aber unverwüstliches Leben bewahrenden Keime der Volkspoesie waren — sehen sie oft jenen ächten Waldblumen zum Verwechseln ähnlich[1]. — Ich rechne auch zu dieser Classe die über Begebenheiten des 16. und 17. Jahrhunderts verfassten gleichzeitigen, z. B. von Timoneda, Padilla u. s. w., die anonymen in der *Silva*, dem *Romancero general etc.* über die Kriegszüge Karl's V. und Juan's de Austria gegen die Türken, Barbaresken u. s. w., die nicht viel mehr als Zeitungsberichte in Romanzenform („*acta en verso*," s. Beispiele bei Duran, von *Tomo II. p.* 142 an) sind. — Endlich haben den chronikenartigen Ton und die gelehrt-teleologische Fassung mit diesen gemein die Romanzen, welche antike und biblische Stoffe nach Büchern behandeln

[1] Huber hat (*l. c. p. LXXV*) von den Cid-Romanzen auch die zu dieser Classe gehörigen aus dem *Romancero* Sepúlveda's und den übrigen Sammlungen zusammengestellt (seine No. 49 unter den anonymen angeführte: „*A Toledo habia llegado*," ist auch von Sepúlveda; — dann kann zu dieser Classe z. B. noch die aus dem *Romancero gen.* und *del Cid*: „*En Zamora está Rodrigo*", bei Duran, No. 753, gezählt werden).

(z. B. die im *Canc. de rom.*, in der *Silva* und in der *Rosa gentil* des Timoneda); denn es gibt allerdings Romanzen im volksmässigen Tone und daher zur ersten Classe gehörig, deren Stoffe Traditionen des classischen Alterthums oder christliche Legenden sind, die durch das ganze Mittelalter im Volksmunde fortlebten (Beispiele in der *Primavera*, No. 109—112).

Fast gleichzeitig noch mit dieser Romanzenclasse, d. h. vom letzten Drittel des sechzehnten bis gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, kam noch eine andere — Huber's dritte Classe von Romanzen in die Mode. Denn nachdem die *Trovadores* aus dem Ende des 15. und dem Anfange des 16. Jahrhunderts die Romanzenform zu Ehren gebracht und in die Kunstpoesie selbst eingebürgert (nicht nur als Glossen-Themen oder in parodischen Nachahmungen, sondern in eigenen, allerdings nur in der Form von ihren übrigen verschiedenen rein lyrischen Compositionen), nachdem in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts auch Gelehrte die Volksromanzen, wie wir so eben gesehen, nachzuahmen sich gewürdigt hatten, nachdem diese Nachklänge des alten Nationalruhms mit dem Aufflackern eines neuen, freilich bloss mehr äusserlichen, seit der Mitte des 16. Jahrhunderts so verbreitet und beliebt geworden waren, dass man eigene, rasch sich folgende Sammlungen davon veranstalten musste; war es wohl natürlich, dass auch die späteren Kunstdichter seit dem Ende des 16. Jahrhunderts sich dieser nun von ihren Vorgängern sanctionierten und von der ganzen Nation als ihre eigenthümlichste anerkannten Form bemächtigten, ja dass das Romanzenmachen schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts recht eigentlich zur Mode geworden war. Diese Kunstdichter gingen aber noch einen Schritt weiter, und, beide Arten der Nachahmung, die der Gelehrten und der *Trovadores* verbindend, suchten sie einerseits von dem Volksmässigen zu erhalten, so viel sich davon mit ihrem modern-subjectiven Standpunct vertrug, daher bei dem Mangel an naiver Unmittelbarkeit und sagenhafter Grundlage eine Objectivität zu fingieren und an alte Traditionen anzuknüpfen; andrerseits aber — von der Anmuth und Gefügigkeit der Romanzenform zu epischem wie zu lyrischem Ausdruck überzeugt, und durch die inzwischen vorgeschrittene Entwicklung der Kunstpoesie überhaupt an Tact und Gewandtheit ihre Vorgänger weit übertreffend — strebten sie die

Form zu runden und zu verfeinern, und selbst das, was in der volksmässigen noch bewusstlose Unvollkommenheit war, die jeder Regel spottende Ungebundenheit und reizende Nachlässigkeit, mit künstlerischem Bewusstsein zu neuen Vorzügen auszubilden und zu veredeln. So wurde namentlich erst durch sie die in den unvollkommenen Bindungen und zweisylbigen stumpfen Reimen verborgene Kraft der Assonanz erkannt und künstlerisch entwickelt, und was das eben nicht kritliche, aber doch feinhörige Ohr des Volkes nur für genügend gelten liess, zu gesuchtem Reiz gestaltet und zur Norm erhoben. Diese Verfeinerung der Kunstpoesie nahm dann auch die Volkspoesie gerne und allgemein an, weil sie eben in ihrem Geiste gemacht war. Wie daher die Romanzen aus der Fabrik der Gelehrten in didaktischer Tendenz gemacht wurden, so kennzeichnet die dritte Classe oder die Artefacte der Kunstdichter eben das Bestreben, sie kunstmässiger, d. h. entwickelter und regelmässiger in der technischen Form, raffinierter und civilisierter in der poetischen Form oder Auffassungs- und Darstellungsweise, kurz in jeder Hinsicht formvollendeter zu machen. Damit ist auch schon der unterscheidende Charakter dieser Classe oder der kunstmässigen Romanzen grossentheils ausgesprochen: das in den vorhergehenden Classen vorherrschende stoffliche Interesse trat hier in den Hintergrund, und die formelle Ausarbeitung mit dem selbstgefälligen Bewusstsein der künstlerischen Gestaltung wurde zur Hauptsache, denn der Kunstdichter sucht ja vor allen die Kunst und den Dichter, d. h. sich selbst zu zeigen[1]. Daher ist in diesen Romanzen an die Stelle des objectiv-epischen Grundelements der alten volksmässigen das subjectiv-lyrische getreten; die Stoffe, seien sie auch noch traditionelle oder historische, oder schon reine Erfindungen, dienen nur zur Folie der Situationen und Gefühle, zu „Themen ihrer Variationen," wie Huber sehr gut sagt; ja meist wird die Handlung oder die Situation nur mit

[1] Diess spricht klar und unumwunden die in der ersten Abtheilung bei No. 13 angeführte satyrische Romanze aus dem *Romancero general* aus, besonders in dem Quartett:

Y sin mirar al objeto
Se advierte de un buen poeta
El estilo, el pensamiento,
El concepto, y la sentencia.

ein paar Strichen angedeutet, um ausführliche Beschreibungen von Costüme und Beiwerk, analytisch-psychologische Betrachtungen und Reflexionen oder lange Reden mit allem Pomp der lyrischen Rhetorik ausgeschmückt daran zu reihen; denn wenn die Dichter nicht von ihren eigenen Erlebnissen und Gefühlen unmittelbar und unverhüllt sprechen wollten, so wählten sie irgend eine dazu passende Maske und Situation („*Disfraces;*“ s. die erst angeführte Romanze) aus den bekannten volksthümlich gewordenen Romanzenstoffen, und jedesfalls, wenn auch kein persönliches, sondern ein rein künstlerisches Interesse in der Wahl des Gegenstandes sie bestimmte, fassten sie ihn vom Standpuncte der Subjectivität auf und gestalteten ihn lyrisch oder rhetorisch. Eben darum ist auch diese Classe von Romanzen am leichtesten zu erkennen; durch jede Maske und Verhüllung, sei es die Rüstung des Cid, der maurische Albornoz, das pastorile Pardo, der Justo des Gitano oder die Aguela des Jaque, winkt uns ein bekanntes Dichterauge zu; denn Lope de Vega und Góngora waren sicher, mochten sie anonym oder pseudonym als „*Belardo*“ und der „*Cordobes*“ ihre Romanzen in die Welt schicken, von den *Aficionados* an Stil und Manier erkannt zu werden. Und in der That haben auch die besten unter diesen Romanzen — und bloss vom ästhetischen Standpuncte aus sind viele davon vortrefflich — etwas Manieriertes, weil sie doch etwas Gegebenes, in Bezug auf die Kunstsphäre Heterogenes nachzuahmen strebten; und erstreckte sich diese Nachahmung bis auf die Sprache und Diction, z. B. in Archaismen, so sind sie gerade durch des Guten zu viel, das in ostensible Affectation ausartet, nicht minder erkennbar[1]. Die Beispiele von Romanzen dieser Classe

[1] Beispiele davon sind die Cid-Romanzen: *Cuidando Diego Lainez;* — *No me culpedes, si he fecho;* — *Non es de sesudos homes;* — *De palacio sale el Cid;* — *Fincad ende mas sesudo etc.*: alle aus den neueren Sammlungen, dem *Romancero general* (vorzüglich die *Segunda parte* ist reich an solchen Chatterton'schen Kunststückchen) und dem *del Cid*; die letzte Romanze findet sich auch unter den „*Romances nuevos*“ *de Francisco de Castaña* (s. Huber, Einleit. z. Cid-Chronik, *p. LXXVIII.*), und ist unbezweifelt dessen Fabricat; alle diese und ähnliche Romanzen haben neben der affectiert alten Sprache, flüssige Versification, geregelten Strophenbau, ausgebildete Assonanzen und, wenn sie eine Person redend einführen, die Rede zuerst und an deren Schluss erst den Namen der redenden Person, als eben so viele Kennzeichen der Unächtheit. Haben doch Lope de Vega und L. V. de Guevara Komödien in alterthümlicher

sind am zahlreichsten; denn vom *Romancero general* an machen sie den grössten Theil aller Sammlungen aus, und es genügt, auf die vielen morisken, Schäfer-, Zigeuner- und Gaunerromanzen hinzuweisen, um auch die pseudo-historischen und cavalleresken der Art von den ächten unterscheiden zu lernen: nicht zu gedenken jener, die sich schon durch alle Mängel des *Conceptismo* und *Culteranismo* als Producte eines Mode gewordenen Kunststils charakterisieren. Zu den äusseren Kennzeichen dieser Romanzenclasse gehören eine fliessende Versification, geregelte strophische Abtheilung in Quartette und ausgebildete, meist klingende, ja oft gesucht schwierige (z. B. in *u*) durchgehende Assonanz; denn es lag in der Natur der Kunstdichtung, alles ihrem Principe, der formellen Vollendung, so homogen als möglich zu machen, und sie konnte sich nicht, wie die gelehrt-didaktische, der es noch mehr um den Stoff, freilich mit Hinsicht auf die daraus zu schöpfende Belehrung, zu thun war, mit der blossen Nachahmung der volksmässigen Formen begnügen, und suchte daher sogar deren Mängel zu Vorzügen auszubilden, wie den unkünstlerischen Reim zur künstlichen Assonanz und die schwerfällige Monotonie zur reizend verhüllten und doch durchklingenden Harmonie. Wie sehr aber über dieser vorzugsweise formellen Ausbildung der volksthümliche Geist und das Ergriffensein von der poetischen Weihe des Gegenstandes der alten Romanzen verloren gingen, und daher die Form hohl wurde, beweist eben das ironische Spiel mit derselben und die Selbstverspottung der Romanzenmacher in satyrischen und burlesken Romanzen, in welchen sie nicht nur die durch sie Mode gewordenen Romanzengattungen, sondern das Romanzenmachen überhaupt parodierten. So wurden sie selbst für die Romanzenpoesie, was der Don Quijote für die Ritterromane geworden war; denn die Ideen der ritterlichen Volksthümlichkeit und der volksthümlichen Ritterlichkeit hatten sich fast um dieselbe Zeit in Spanien aus-

---

Sprache gemacht (*Las famosas Asturianas*. — und: *El caballo vos han muerto*) und selbst noch die beiden Moratin und Iriarte haben „*en lenguage antiguo*" sich versucht. In neuester Zeit hat Duran selbst solche in Bezug auf Nachahmung des „*lenguage antiguo*" meisterhaft gelungene Nachbildungen gemacht in seinem Romanzen-Cyklus *de la Infantina de Francia* (*Rom. gen.* No. 308—316) und in seiner auch sonst sehr anmuthig erzählten: „*Leyenda de las tres toronjas del vergel de amor* (Madrid, 1856. 8.).

gelebt, und wollte man sie trotz der contrastierenden Wirklichkeit noch ferner festhalten, so mussten sie zu ironischen Scheinbildern oder parodischen Caricaturen werden. Es versteht sich übrigens von selbst, dass, wie auch Huber bemerkt hat, manche dieser kunstmässigen Romanzen sich in weiteren Kreisen verbreiteten und in diesem Sinne, wie noch heutzutage Lieder von Kunstdichtern, zu einer Art von Volksliedern wurden, ohne desshalb mit jenen alten, noch vom Volke selbst ausgegangenen in eine Classe gestellt werden zu dürfen[1].

Diese von Huber angebahnte, von mir allgemeiner angewandte principielle Classification der Romanzen hat Duran in der neuen Ausgabe seines *Romancero* nicht nur angenommen, sondern noch weiter entwickelt, noch mehr nüanciert und schärfer detailliert. Er stellt nämlich drei Epochen der Romanzendichtung auf, die er in acht Classen untertheilt:

I. Die Epoche mündlicher Überlieferung (*época tradicional ó copias de su primitiva redaccion*), der eigentlichen Volksromanzen, welcher Epoche er die ersten drei Classen zuweist; — II. die Epoche der gelehrten Nachahmung der Volksromanzen (*época erudita*), begreifend die vierte, fünfte und sechste Classe; — III. die Epoche der eigentlich kunstmässigen Ausbildung der Romanzenform (*verdaderamente artística y poética*), welcher die beiden letzten Classen, die siebente und achte angehören (man sieht, diese Eintheilung in drei Epochen entspricht ungefähr der Huber's in drei Hauptclassen).

[1] Milá y Fontanals (*l. c. p. 57 sig.*) schlägt zwar den Einfluss, den die Kunstdichter durch die Nationalität und Beliebtheit ihrer Nachahmungen und die technische Vollendung die sie der Romanzenform gaben, selbst auf das Volk im modernen Sinne übten, so hoch an, dass er die Frage stellt: „*se creó entonces (por los poetas artisticos de nuevo) una poesia popular?* — Doch kann auch er nicht umhin, den grossen charakteristischen Unterschied zwischen diesen Artefacten und den primitiven, eigentlichen Volksromanzen anzuerkennen, indem er hinzufügt: „*(los romances de los poetas artísticos) no eran ya poesias verdaderamente populares (!), y exceptuando los trozos que no son sino imitacion, y acaso copia perfeccionada de los antiguos, están generalmente desprovistos de la precision y claridad plástica de estos. Tienen un no sé qué de artificial (!), una complicacion de cláusulas y frases, una trabacion de ideas, todo ello excelente, pero que arguye una procedencia no popular y que no eran, por decirlo asi, para el paladar del pueblo.*“

Von den unter der ersten Epoche begriffenen ersten drei Classen ist die erste, die der eigentlichen Volksromanzen, genau unserer ersten entsprechend und daher durch dieselben Merkmale charakterisiert; die dritte ist identisch mit der auch von mir als einer eigenen aufgestellten Classe der Juglar-Romanzen; als eine von diesen beiden so charakteristisch verschiedene, um sie als eigene, die zweite Classe, zwischen sie zu stellen, betrachtet Duran aber die historischen Volksromanzen von den Gränzkriegen mit den Mauren (*romances históricos fronterizos*) und die volksmässigen, aber novellenartigen, die sich auf dieses Verhältniss zu den Mauren beziehen (*moriscos novelescos*; aber wohl zu unterscheiden von den viel späteren unächten morisken Kunstromanzen), weil er in ihnen einen eigenen, den arabisch-spanischen Typus (*tipo arábigo-español*) ausgeprägt findet, sie ihm auch einen mehr lyrischen Ton, eine brillantere Färbung, ja manchmal sogar schon einen phantastisch-sentimentalen Anstrich zu haben scheinen; auch sei in ihnen die Versification sorgfältiger, doch noch meist mit eigentlichen Reimen. Ihre Entstehung und Abfassung falle in das 15. Jahrhundert.

Ich möchte jedoch kaum eine eigene Classe dafür aufstellen; denn die *romances fronterizos* gehören, was principiellen und formellen Charakter betrifft, mit zu den ächtesten und ältesten uns erhaltenen Volksromanzen, ja gerade von diesen sind noch manche ganz so, wie sie ursprünglich abgefasst wurden, auf uns gekommen, und die wenigen novellesken, die wirklich Volksromanzen sind, unterscheiden sich, gleich den historischen, von den anderen gleichartigen, die sich nicht auf maurische Zustände und Verhältnisse beziehen, eben nur durch den Gegenstand, also höchstens durch Sitte und Costüm, und durch die spätere Zeit ihrer ursprünglichen Abfassung, die in moderneren Wendungen und in gleichmässigerem, flüssigerem Versbau sich kennzeichnet, und dass sie schon aus einem Gusse sind; sonst aber durch keine so wesentliche Verschiedenheit des formellen Charakters, dass sie von diesem hier allein zu beachtenden Standpuncte aus zu einer eigenen Abtheilung berechtigen würde[1]. Sie gehören daher, meines Erachtens, unbedingt der

---

[1] Beispiele von historischen Romanzen dieser Classe sind die *fronteri-*

ersten Classe an, oder höchstens sind einige, wollte man mit Duran eine Übergangsclasse, seine fünfte, annehmen, dann dieser noch am füglichsten beizuzählen.

Duran's zweite Epoche: die der gelehrten Nachahmung der Volksromanzen, begreift nicht nur unsere zweite, seine vierte Classe, sondern er zählt ihr auch die von ihm als eigene aufgestellten, seine fünfte und sechste Classe bei. — Er bildet nämlich aus jenen Romanzen eine eigene, die fünfte Classe, die zwar auch als Nachahmungen von Volksromanzen

---

zos (s. diese Rubrik in der *Primavera*) und von der Schattierung, die Duran hier im Auge hatte, die von Hita und Timoneda aufgenommenen (aber, wie gesagt, wohl zu unterscheiden von ihren eigenen Producten oder den anderen kunstmässigen morisken). Die hieher gehörigen novellenartigen beschränken sich auf die Romanzen von Moriana, Bovalías (*Primavera*, No. 126), und die ächteste von allen, aber leider nur in einem Bruchstücke erhaltene: „*Yo me era mora Moraima*" (*Primavera*, No. 132). Ganz willkürlich zählt Duran zu den letzteren, und reiht sie durch Interpolation denen von Moriana ein, die bekannte von Julianesa (wofür er eben Moriana interpoliert, s. *Primavera*, No. 124). Eher möchte ich noch dazu rechnen die von Duran der dritten Classe beigezählte von der Infantin und Alfonso Ramos (*Primavera*, No. 118) und die vom Christensklaven (ebenda, No. 131), die Duran seiner fünften Classe zuweist. — Huber, der sich im Ganzen und Einzelnen mit der in der *Primavera* beibehaltenen Classificierung einverstanden erklärt hat (Götting. Anz. S. 445), hebt da mit Recht den Einfluss des Stoffes hervor, ohne dass jedoch der principielle Charakter dadurch verändert würde, und macht, bevor er die „Signatur" unserer ersten Classe giebt, in Bezug auf diesen stofflichen Einfluss die feine und richtige Bemerkung: „Dabei müssen wir jedoch von vorne herein einige der in jeder Beziehung bedeutendsten, wegen eines in gewissem Sinne fremdartigen Zuges ausscheiden. Sie gehören sämmtlich den *Rom. novelescos* an und zeichnen sich dadurch aus, dass sie einen tragischen Hintergrund (wenn man so sagen darf) nur ahnungsvoll mit wenig Worten in einem oft lyrischen Anklang andeuten. Sie erinnern an deutsche, englische und nordische Volkslieder und geben ohne Zweifel ein Zeugniss der Stammverwandtschaft nach dieser Seite. Aber eben durch dies ahnungsvoll Unbestimmte, Trübe unterscheiden sie sich von der allgemeinen und vorherrschenden Signatur der primitiven Romanzen, welche vor Allem in der Einfachheit und Klarheit, der Objectivität und dem Realismus der Darstellung der epischen Handlung ist, wobei das subjective Medium namentlich in lyrischem Anklang nur sehr selten hervortritt". — Ich werde bei Besprechung der Romanzen nach ihren Stoffen auf diese durch den von Huber bemerkten Zug sich kennzeichnenden novellenartigen zurückkommen und ihre Verwandtschaft mit den ritterlichen Volksliedern anderer Nationen zu erklären suchen.

der drei ersten Classen sich charakterisieren, aber nicht als bloss gelehrte, sondern als mehr dichterische Nachahmungen; wohl auch mit dem Bestreben, die Einfachheit und den schlichten Ton ihrer Vorbilder zu bewahren, aber mit mehr Freiheit das moderne subjective Element vorwalten zu lassen, in der Sprache ihrer Zeit und in schon kunstmässigeren Formen (*Tienen en estas últimas cualidades mucha analogía con los romances de la clase 7a. ó artística del siglo XV., y los continuan hasta la sétima década del XVI.*). Man kann sie als kunstmässigere Überarbeitungen der primitiven, traditionellen Volksromanzen bezeichnen, welche diese dichterisch zu reproducieren suchten (*refundiciones poéticas de los viejos*). Sie beobachten sorgfältiger den durchgehenden reinen Reim, ohne Untermischung assonanzartiger Bindungen; einige sind aber auch schon ganz in Assonanzen abgefasst (*Nótase esmero, cuidado y arte en la medida y rima de sus versos que casi siempre es de consonantes continuados, sin mezcla de asonantes, aunque hay algun otro en asonancia*). Die der ersten und dritten Classe nachgeahmten Romanzen dieser Classe sind noch mehr episch; die der zweiten nachgebildeten vorwiegend lyrisch. Oft ist noch durch die kunstmässigere Nachahmung oder modernisierte Überarbeitung die traditionelle Grundlage alter ächter Volksromanzen erkennbar.

Man ersieht aus diesen Merkmalen, dass die Ausscheidung von derartigen Romanzen, um eine eigene Classe daraus zu bilden, wohl den feinsten Tact erfordert, und da sie eigentlich Übergangsformen sind zwischen der Volks- und Kunstpoesie, oft so nahe sich noch an die erstere oder schon an die letztere anschliessend, dass kaum mehr charakteristische Unterschiede erkennbar bleiben, so können sie sehr leicht mit den Romanzen der drei ersten Classen, oder denen der siebenten und achten verwechselt werden; ja, bei Bestimmung dieser Classe kommt, wie bei der aller Übergangsformen, im Einzelnen so viel auf subjectives Gefühl an, dass sich gerade über derartige Romanzen die abweichendsten Urtheile gegenüberstehen werden, und Huber und ich haben es daher vorgezogen, keine selbstständige Classe daraus zu bilden, sie eben nur als Übergangsformen der einen oder anderen anreihend[1].

---

[1] Ich habe es dennoch in der *Primavera* versucht, diejenigen Volks-

Allerdings markierter sind die Romanzen, welche Duran als sechste Classe noch dieser Epoche zuzählt. Es sind nämlich die auch von mir mehrfach besprochenen modernen Volks- oder sogenannten Vulgärromanzen, *Romances nuevos vulgares ó de ciegos*, die für ihre Zeit allerdings das sind, was die primitiven für jene Jugendperiode der Nation waren, aber bei der grossen Veränderung in dem Charakter der Zeiten, der socialen und politischen Zustände, und der dadurch eben so gross gewordenen Verschiedenheit in dem Umfange des Begriffes „Volk" doch eine von der Signatur der primitiven so abweichende und eigenthümlich markierte tragen, dass es sich rechtfertigen lässt, sie, wie Duran gethan, in einer eigenen Classe zusammenzustellen, obwohl sie ihrem Principe nach streng genommen der ersten Classe oder der der Juglar-Romanzen eingereiht werden müssten. Diese, seit dem vierten Jahrzehende des 16. Jahrhunderts bis auf unsere Tage für das Volk gemachten und daher — da seit jener Zeit immer mehr unter Volk nicht mehr die Gesammtheit oder der Kern der Nation (*populus*), sondern nur die minder gebildeten oder ungebildeten, niedriger stehenden Schichten der Gesellschaft im Gegensatze zu den höher stehenden und auf Bildung anspruchmachenden, das gemeine Volk, *vulgus* (allerdings noch nicht zu verwechseln mit Pöbel, *plebs*) verstanden wurde — Vulgär-Romanzen genannten, um sie von den alten ächten Volksromanzen zu unterscheiden, haben natürlich weder die Naivetät und Frische der alten, noch die Eleganz und technische Vollendung der modernen von den Kunstdichtern nachgeahmten. Doch darf man dabei nicht vergessen, dass selbst das niedere Volk in Spanien nie zu der Gemeinheit herabsank, wie in anderen Ländern, nie ganz stumpf wurde gegen Nationalehre und Nationalruhm, und, wie alle Südländer, ein feines Ohr für Wohllaut und formelle Bildung beibehielt. Daher sind auf diese Romanzen die fast gleichzeitig mit ihnen entstandenen gelehrten und Kunstromanzen nicht ohne Einfluss geblieben; auch sie affectieren manchmal einen didaktischen Ton, der aber in ih-

---

romanzen, welche Spuren einer solchen dichterischen Ueberarbeitung tragen, in eine eigene Classe zusammenzustellen (s. *II. p.* 421, die unter „*Clase IIa., ó romances primitivos refundidos por los eruditos ó poetas artísticos*" verzeichneten).

nen noch mehr ein schulmeisterlicher wird, geben sich das Ansehen historischer Autorität und ersetzen das ihnen meist schon fehlende sagenhafte Element noch mehr durch den Prosaismus eines Zeitungsberichts; auch sie manifestieren das Bestreben, sich die kunstmässigere Ausbildung der Form anzueignen, neben dem die mitunterlaufenden Rohheiten und Uncorrectheiten sich freilich nur um so greller ausnehmen; und machen sich, abgesehen von ihrem Inhalte, schon durch diese formellen Merkmale, diesen halb bänkelsängerischen, halb kunstmässigen Charakter so kenntlich und so unterscheidbar von den Romanzen nicht nur der ersten, sondern auch der vierten und achten Classe, welch letzteren sie sich anzureihen streben und zwischen welchen sie eine Art von Mittelglied bilden, dass Duran mit Recht auch vom Standpuncte bloss formeller Charakterverschiedenheit aus ihnen eine eigene, diese sechste Classe gebildet und sie dieser zweiten Epoche als ihrer Ausgangszeit eingereiht hat. Er sagt in Bezug auf ihre Verfasser: „*Son por lo comun obra de gente lega, pero que presumiendo mas de ciencia y genio que el vulgo, pretende distinguirse de él afectando un lenguaje hinchado y un estilo declamatorio. Su versificacion es incorrecta y llena de ripios.*“ — Sie finden sich in den Sammlungen nach der Mitte des 16. Jahrhunderts und in fliegenden Blättern durch die Ciegos verbreitet. Duran hat, hier von seiner stofflichen Zusammenordnung abgehend und wohl durch den ganz eigenthümlichen, ihr widerstrebenden Charakter dieser Vulgär-Romanzen bestimmt, sie im zweiten Bande der neuen Ausgabe seines *Romancero* in einer eigenen Rubrik zusammengestellt.

Duran's dritte Epoche: der eigentlich kunstmässigen Ausbildung der Romanzenform, entspricht, wie bemerkt, zwar genau unserer dritten Classe; er hat sie aber in zwei Hauptclassen, seine siebente und achte abgetheilt, und in letzterer noch überdiess zwei „Sectionen“ oder Unterabtheilungen unterschieden.

Duran bildet nämlich aus den von den höfischen Kunstdichtern des 15. und der ersten Jahrzehende des 16. Jahrhunderts, den *Trovadores*, ihrem Principe gemäss selbst gemachten Romanzen eine eigene, die siebente Classe. Denn schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts hatten auch die eigentlichen Kunstdichter die Romanzenform ihrer Aufmerksamkeit ge-

würdigt, und anfangs nur parodisch mit ihr tändelnd (wie in Glossen und *Romances contrahechos*), wurden von dem Zauber ihrer nationellen Ingenuität auch diese höfischen *Trovadores* mit solch sirenenartiger Verlockung angezogen, dass sie selbst in ihr zu dichten begannen, die Form als solche auf dem spanischen Parnasse einbürgerten. Aber auch nur die Form, und auch von dieser nur die äussere, technische Seite, die sie zugleich genauer regelten und kunstmässiger ausbildeten; hingegen waren der Inhalt und Ton ihrer Romanzen von denen ihrer anderen höfischen, im Stile der Provenzalen oder Italiener gemachten Gedichte keine wesentlich verschiedenen, die Subjectivität des Dichters drängte sich überall vor, seine Gefühle und Ansichten, seine persönlichen Verhältnisse bildeten auch den Inhalt dieser Romanzen, und ihr Ton wurde daher ein rein lyrischer, nicht frei von Spitzfindigkeit, Gesuchtheit und Manier. — So schrieben z. B. *Juan de la Encina* und seine unmittelbaren Nachfolger Romanzen devot-mystischen, doctrinalen, allegorisch-erotischen Inhalts (*Romances devotos*, *doctrinales*, *alegóricos y amatorios*); auch diese nur, um ihre Herzensangelegenheiten durch das Lied zu verewigen und ihre Kunstfertigkeit zu zeigen; daher war ihr Hauptaugenmerk auf künstlichere Construction, genaues Mass und reinen durchgängigen Reim gerichtet (*su construccion es artificiosa, y su rima y medida bastante bien arreglada*), letzteren aber behandelten sie noch als solchen mit Vermeidung assonanzartiger Bindungen, die ihnen noch als Rohheiten des Volksgesanges galten.

Von dieser Zeit an datiert die Einführung von aus dem eigentlichen Kunstprincipe hervorgegangenen Elementen in die Romanzenform, und die mit Bewusstsein festgehaltene Trennung der Kunst von den Volks- und volksmässigen Romanzen.

Daher unterscheiden sich diese Romanzen der *Trovadores* von denen der späteren Kunstdichter (aus dem Ende des 16. und aus dem 17. Jahrhundert) nicht im Principe, das ihnen gemeinsam, im Gegensatz zu dem der Volks- und volksmässigen Romanzen, sondern nur in stofflichen und formellen Modificationen, so dass die zweite Unterabtheilung der achten Classe Duran's mit diesen Romanzen der siebenten Classe noch so analoge enthält, dass, wie er selbst bemerkt hat, jene späteren das

für ihre Zeit wurden, was diese für die frühere gewesen waren (*Para su época son lo que fueron para la suya los de la segunda seccion de la clase octava*). Ja, streng genommen, müsste man diese siebente Classe eben auch nur als eine Unterabtheilung der Kunstromanzen gelten lassen, und deshalb haben Huber und ich nur Eine Hauptabtheilung dafür angenommen. Beispiele der siebenten Classe enthalten der *Cancionero general*, der des *Encina*, *Timoneda's Rosa de amor*, und selbst in fliegenden Blättern des 16. Jahrhunderts sind diese Kunstromanzen schon auch unter dem Volke meist als Beigabe alter volksmässiger eingeschwärzt und verbreitet worden (vgl. die Prager-Sammlung, Rubrik IV. Lyrische Kunstromanzen). Als ein bloss äusseres Kriterium derselben möchte ich noch hinzufügen, dass sich ihre Verfasser meist genannt haben [1].

Passender noch scheint mir Duran's Unterabtheilung der achten Classe, oder der späteren, ausgebildeteren Kunstromanzen (von dem Ende des 16. Jahrhunderts an, als das Romanzenmachen recht eigentlich in die Mode kam), in zwei „Sectionen oder Serien," deren erster er die Kunstromanzen mit epischer Färbung und noch einiger Rücksicht auf den der Geschichte oder Sage entnommenen Stoff (*donde se conserva la forma épica, y se mezcla con la lírica, doctrinal y descriptiva, guardando todavia mucha importancia el asunto objetivo, aun en medio de los ornatos de la imaginacion y de la parte que de sí propio pone el poeta*) zuweist, die noch am meisten mit denen seiner fünften Classe analog gebildet sind (*tienen analogía con los de la 5ª que*

[1] Duran rechnet z. B. zu dieser Classe die Cid-Romanzen bei Escobar: *En Búrgos nació el valor;* — und: *Grande rumor se levanta;* — die ich jedoch beide nicht für charakteristisch verschieden von jenen der ersten Unterabtheilung der achten Classe halte. — Mit mehr Recht zählt er von älteren Kunstromanzen, die sich noch einen Schein von Objectivität geben, zu dieser siebenten Classe folgende von auch schon genannten Verfassern: *Gritando va el caballero* von Juan de la Encina (in dessen *Cancionero* nach der Ausg. von Zaragoza, 1516; — im *Canc. general* aber dem portugiesischen Hofdichter Juan Manuel aus dem Ende des 15. Jahrh. zugeschrieben, den aber Dozy, *l. c. p.* 637, noch irrig für den castilischen Infanten D. Juan Manuel, den Verfasser des Conde Lucanor, hält, und daher die Romanze als eines der ältesten Beispiele aus dem 14. Jahrh. anführt! —); — *Triste estaba el padre Adan*, von Torres Naharro; — *En el mes era de Abril*, von Gil Vicente; — *Triste está el rey Menelao*, von Soria; — u. s. w.

á veces les han servido de modelo); — in die zweite aber reiht er die ganz subjectiven oder rein lyrischen Kunstromanzen, die nur mehr die äussere volksmässige Form, aber bedeutend ihrem Principe gemäss modificiert und künstlerisch ausgebildet, beibehielten (*la mas eminentemente artística .... con nuevas formas, adaptando las antiguas á la intonacion lírica y á la expresion de los sentimientos subjetivos*), und sowohl dem Principe, dem Inhalte und der Form nach sich an die der siebenten Classe anschliessen, von welchen sie sich nur durch die, in den Zeitstimmungen und in ihrer eigenen vorgeschrittenen technischen Entwickelung begründeten Verschiedenheiten abgränzen. Die Romanzen der ersten Unterabtheilung, zum Unterschiede von den volksmässig-epischen und von den rein lyrischen Kunstromanzen gewöhnlich heroische (*se llaman vulgarmente heróicos*) genannt, gehören noch fast alle den letzten drei Jahrzehenden des 16. Jahrh. an. Die ältesten derselben sind noch nicht ganz frei von den Rohheiten der volksmässigen und der Schwerfälligkeit der gelehrten Romanzen, wie die des Pedro Padilla, Lucas Rodriguez, Lobo Laso de la Vega, und Juan de la Cueva; sie sind, auch wenn sie nicht den Namen ihrer Verfasser tragen, leicht erkennbar an ihrer Manieriertheit, ihren affectierten Archaismen und ihrem Coquettieren mit rhetorischem und mythologischem Prunk. Die Romanzen der zweiten Unterabtheilung — die von den beiden letzten Jahrzehenden des 16. Jahrh. datieren und bis zu den Dichtern unserer Tage herabreichen, deren Blüthezeit also mit der der spanischen Kunstpoesie überhaupt, so wie deren Verfall und Wiederaufnahme mit ihrer Entartung und Regeneration zusammenfällt, und die daher neben den künstlerisch-vollendetsten die manieriert-hohlsten Producte dieser Form enthalten — waren es vorzugsweise die Huber und ich bei der Charakterisierung der Kunstromanzen im Auge hatten; daher stimmen die davon oben gegebenen Merkmale mit denen, wodurch Duran diese Unterabtheilung kennzeichnet, bis auf die eben bemerkten, von ihm mehr als von uns hervorgehobenen und zu Unterscheidungsgründen seiner beiden anderen Classen (der siebenten und ersten Unterabtheilung der achten) gemachten Nüancierungen, so sehr zusammen, dass es unnöthig ist sie hier zu wiederholen.

Die charakteristischen Unterschiede dieser Hauptclassen

von Romanzen in genetisch-formeller Hinsicht werden sich noch mehr herausstellen, wenn wir nun auch den Stoffen nach die verschiedenen Gattungen von Romanzen betrachten und sehen, in welchen sich vorzugsweise jede dieser Classen findet, und wie sich Stoff und Form gegenseitig modificieren.

In den Romanzen, die dem Ursprung und der Form nach Episches und Lyrisches verbinden, wurden natürlich die verschiedenartigsten Stoffe behandelt. Schon Lope de Vega sagte von ihnen (in einem seiner Prologe): „*Algunos quieren que sean los romances la cartilla de los poetas, pero yo no lo siento así, antes bien los hallo capaces, no solo de esprimir y declarar cualquier concepto con fácil dulzura, pero de seguir toda grave accion de numeroso poema.*“ Und so besang man in der That des Vaterlands Geschichte und die Grossthaten seiner Helden in Romanzen; in Romanzen erzählte man heimische und fremde Sagen und Abenteuer, und des eigenen Herzens Lust und Schmerz jubelte und klagte der Landmann wie der Höfling in Romanzen [1]. Wiewohl es daher bei dieser Fülle und Mannigfaltigkeit der Romanzenstoffe und bei diesem Verschmelzen von lyrischen und epischen Elementen schwer hält, für sie von diesem Standpuncte aus ein scharfsonderndes Theilungsprincip zu finden, oder auch nur sie den Stoffen nach vollständig und erschöpfend zu rubricieren, so kann man sie doch vor allen in zwei Hauptmassen scheiden: die mit objectiver oder doch objectiv sein sollender Grundlage, und die rein subjectiven; und dann lassen sich unter den ersteren wieder mehrere kleinere, aber doch massenhafte stofflich-homogene Gruppen unterscheiden, nämlich die mit thatsächlicher, historischer Grundlage, die mit sagenhaft-abenteuerlicher und die mit fingierter historischer Objectivität oder mit Charaktermasken; die rein subjectiven aber sind so mannigfaltig wie

---

[1] Vgl. über die Mannigfaltigkeit und Reichhaltigkeit der Romanzenstoffe die Beispiele und Bemerkungen bei Stahr: „Die spanischen Romanzen“ in Prutz' Literarhistor. Taschenbuch f. 1846, S. 233 ff. und Clarus, *l. c.* Thl. I S. 150 ff.; vor allem aber Duran's neue Einleitung zur zweiten Ausgabe seines *Romancero general*, die ich auszugsweise in der erwähnten Anzeige davon in den Blätt. für lit. Unterh. gegeben, und woraus ich hier das Wesentlichste als Ergänzung an den betreffenden Orten einschalte. — Ueber seine Eintheilung der Romanzen nach den Stoffen habe ich in der bibliographischen Abtheilung, S. 390—391, bereits gesprochen.

die menschlichen Gefühle, und können höchstens nach den beiden Grundstimmungen des menschlichen Gemüths in ernst- und scherzhafte eingetheilt werden. Es liegt übrigens auf der Hand, dass sich das Einzelne in diesen grösseren Massen nicht immer scharf sondern lässt, dass diese Hauptgattungen durch kleinere Misch-, Uebergangs- und Spielarten verbunden werden; so sind die historischen oft auch sagenhaft und die mit fingierter Objectivität oder Charaktermasken unterscheiden sich eben nur durch das Costüme von den rein subjectiven. Man kann daher der leichteren Uebersichtlichkeit wegen die Romanzen den Stoffen nach unter folgenden Rubriken oder Gattungen betrachten: I. historische (*romances históricos, tradicionales, y heróicos*); II. Ritterromanzen und von Liebesabenteuern (*romances caballerescos y de amor ó novelescos y fabulosos*); III. 1) moriske (*moriscos*), 2) Schäfer- und Fischerromanzen (*rom. pastoriles y piscatorios*); 3) Zigeuner-, Schelmen- und Gaunerromanzen (*rom. de Germanía, picarescos y Jácaras*); IV. vermischte lyrische Romanzen: 1) ernster Gattung (*rom. amatorios, espirituales, doctrinales*); 2) komisch-satyrischer Gattung (*rom. festivos, jocosos, satíricos y burlescos*); welche letzte Rubrik (vermischte Romanzen, *Rom. de varios asuntos*), trotz dem, dass ich mehr als gewöhnlich davon auszuscheiden suchte, noch immer, wie schon ihr Name zeigt, eine wahre „Verlegenheitsrubrik" bleibt[1].

---

[1] Der gelehrte Kritiker, Hr. Amador de los Rios hat in der mehr erwähnten, mit so viel Wohlwollen und Nachsicht geschriebenen Beurtheilung der *Primavera* unter den Puncten, worin er mit mir nicht übereinstimmen könne, auch den der Eintheilung der Romanzen nach den Stoffen hervorgehoben; dass aber seiu Tadel nur auf einem Missverständnisse (wovon ich allerdings Schuld tragen mag; denn er nahm für correlative, aber logisch scharf abgegränzte und genetisch-historisch gereihte Entwicklungsgliederung, was doch bei so flüssigen Gränzen und oft zufällig-gleichzeitiger Entstehung nur als Induction gemeint sein konnte) beruhe, und seine Ansicht nur eine scheinbar abweichende sei, beweist die von ihm aufgestellte Eintheilung der zur ersten Hauptabtheilung gehörigen (mit der obigen Abtheilung in zwei Hauptgruppen und der Bestimmung der zweiten erklärt er sich vollkommen einverstanden), indem er sagt: . . . *dividiriamos los romances que se asocian en la forma indicada al movimiento histórico de nuestra patria, en históricos, caballerescos, moriscos, pastoriles y vulgares*"; — das entspricht ja aber genau der oben aufgestellten und in der *Primavera* wiederholten Ein-

Wir beginnen unsere Revue mit den historischen Romanzen, weil, wie ich gezeigt habe, diese gewiss die ursprüngliche, älteste und volksmässigste Gattung sind, wenn sie auch der Form nach, in der die Romanzen auf uns gekommen sind, die Priorität manchen von den Ritterromanzen einräumen müssen. Sehr wahr sagt Lope de Vega (*Arte de hacer comedias*): „*Para contar hechos insignes pasados fueron verdaderamente inventados los romances.*" In ihnen spricht sich das Nationalbewusstsein am intensivsten aus, und in ihnen sind in der That alle bedeutenderen Momente der spanischen Geschichte besungen, und grossentheils vom Volke selbst besungen worden, so lange noch das Volk mit dem Kern der Nation gleichbedeutend und Träger des Nationalbewusstseins blieb. Daher haben vom Kampfe um die Existenz als Nation nach dem Sturze des westgothischen Reichs bis zur vollsten nationellen Entwicklung in der spanischen Universalmonarchie unter Karl I. alle dieses Nationalbewusstsein ergreifende und anregende Ereignisse, alle Grossthaten (*hazañas*) der Nationalhelden in diesen Romanzen ihren poetischen Widerhall gefunden, und daher sind gerade in dieser Gattung die alten ächten Volkslieder (unsere erste Classe von Romanzen) am zahlreichsten zu treffen, deren ursprüngliche Abfassung, in so weit sie vom Volke selbst ausging, nicht lange nach den besungenen Begebenheiten angenommen werden muss. Je älter und volksmässiger aber sie sind, je mehr ist das Thatsächliche in ihnen noch sagenhaft idealisiert. Denn „diese sagenhafte Art," sagt Wackernagel treffend (a. a. O. S. 349), „ist es, in der alle Völker ihre Geschichte auffassen, so lange sie noch ein natürlicheres, durch Civilisation und Gelehrsamkeit ungetrübtes Leben führen." Vor allem musste der Nationalcharakter in einer erfundenen oder gegebenen Persönlichkeit sich zu repräsentieren und

---

theilung, bis auf die *vulgares* (die *Rom. de Germania*, *picarescos y Jácaras* hat er gar nicht besonders erwähnt; keinesfalls aber dürfen sie unbedingt den *vulgares* beigezählt werden), die ich natürlich hier, wo es sich um die Eintheilung nach den Stoffen handelt, nicht aufführen konnte, sondern oben bei der Classification der Romanzen nach dem principiellen Character anführen musste, von denen jedoch, da sie nicht nur alle hier genannten Stoffgattungen, sondern auch viele andere und auf eine ihnen ganz eigenthümliche Weise behandeln, ich nun nach dem Vorgange Duran's auch unter einer besonderen Rubrik am Schlusse hier sprechen werde.

sagenhaft zu idealisieren suchen und Gegenstand dieser Romanzengattung werden. Solche Repräsentanten hat das Selbstbewusstsein des spanischen Volks in Bernardo del Carpio sich geschaffen, in dem Leben des „*mas famoso Castellano*," Ruy Diaz, genannt der Cid-Campeador, gefunden, und in diesen beiden Gestalten, der einen ganz, der anderen halb sagenhaften, hat es seine innerste Eigenthümlichkeit, sein geistiges Wesen personificiert und idealisiert, und als es sprach- und sangesmächtig geworden, mussten seine ersten Lieder diesen Prosopopöien des Nationalbewusstseins geweiht sein, die schon als Thatsachen dieses Bewusstseins historische im höchsten Sinne sind[1]. Beiden Gestaltungen liegt der Sieg der Nationalkraft über die Fremdherrschaft in der Schlacht bei Roncesvalles und in der Wiedereroberung Valencia's als historisches Substrat zu Grund; in beiden tritt aber auch der den Spaniern angeborne Sinn für persönliche Unabhängigkeit und Würde bei aller Anerkennung und Treue für den natürlichen Herrn drastisch in den Vordergrund; so personifizierte sich in beiden der ächt spanische Trotz gegen gewaltthätiges Unrecht, sei es auch gegen den König und Verwandten selbst, das eifersüchtige Bewahren der Selbstständigkeit und ungekränkter Ehre und die abenteuersüchtige Ritterlichkeit; denn in beiden spricht sich neben dem Stolze, *hijos de algo* zu sein, das Bestreben aus, vor Allem als *hijos de sus obras* zu gelten. Auch haben wir historische Zeugnisse dafür, dass gerade die Sagen von diesen beiden Nationalhelden sehr frühzeitig im Munde des Volks waren und in Liedern gefeiert wurden. Von Bernardo del Carpio bezeugt diess die Alfonsinische Chronik, die,

---

[1] In diesem Sinne hat Depping vollkommen Recht, und verdient nicht die tadelnde Bemerkung Alcalá-Galiano's, wenn er die Romanzen von Bernardo del Carpio unter die historischen stellt, auch Duran hat sie in der neuen Ausgabe nicht mehr den Ritter- sondern den historischen Romanzen eingereiht; es liegt durchaus nichts daran, ob eine Person dieses Namens wirklich existiert hat oder nicht; sie ist aber durchaus eine nationale Gestalt, der unter einem bestimmten Namen und gegebenen Verhältnissen personifizierte Nationalcharakter, und wenn nicht Ein Spanier, doch gewiss ein Spanier, und ist als solcher nicht nur eine wirkliche, sondern auch eine historische Existenz. Der Bernardo repräsentiert den spanischen Ricoome im Kampfe mit fremder und königlicher Anmassung zur Zeit Alfons des Keuschen, wie der Cid denselben Charakter und unter ähnlichen Verhältnissen, aber in der historisch bekannteren Zeit Ferdinand des Grossen und seiner Söhne.

wo sie dessen, und zwar als einer historisch beglaubigten Person erwähnt, immer auch der Lieder gedenkt, die „minder glaubwürdige Gerüchte“ über ihn verbreitet haben, woraus zugleich hervorgeht, dass jene Lieder in Manchem noch die Sage anders gestaltet haben mussten, als die auf uns gekommenen Romanzen, die offenbar schon die Erzählung der Chronik berücksichtigten[1]. Von Liedern, die den Cid besungen, hat man ein so altes Zeugniss, dass, wenn es sich auch nicht von selbst verstünde, dadurch allein bewiesen würde, dass Ruy Diaz bald nach seinem Tode

---

[1] So heisst es in der *Crónica general*, 3ª *parte*, *Fol* 30 r°: „*E algunos dizen en sus cantares de gesta que fue este don Bernaldo fijo de doña Tiber, hermana de Carlos el Grande de Francia, e que vino aquella doña Tiber en romeria a Sanctiago: e de su tornada que la combidó el Conde don Sandias* (*Sancho Diaz*) *de Saldaña, e que la llevó consigo para su logar, e hovo alli con ella su fabra, e ella otorgol quanto él quiso: e hovo estonces este fijo de ella: e el Rey don Alfonso que lo recibió por fijo, porque non havie fijo ninguno que fincasse por señor del reyno despues de su muerte. mas esto non podria ser: por ende non son de creer todas las cosas que los homes dizen en sus cartas: e la verdad es assi como avemos ya dicho, segun que fallamos en las estorias verdaderas las que fizieron los sabios* (nämlich *Rodericus Tol.* und *Lucas Tud.*).“ — Und *Fol.* 45 r°: „*E dizen en los cantares que* (*el rey Alfonso*) *le* (*á Bernardo*) *dixo que era sobrino del rey Carlos el grande, e fijo de doña Tiber su hermana, etc. . . E dizen los cantares que casó* (*Bernardo*) *estonces con una dueña que havie nombre doña Galinda, fija del Conde Alardos de Lare, e que hovo en ella un fijo que dezien Galin Galindes, que fue despues muy buen cavallero, e mucho esforzado. Mas porque nos non fallamos nada de todo esto que aqui havemos dicho de Bernaldo desde la muerte del conde don Sandias, fasta en aqueste logar, en las estorias verdaderas las que fizieron e compusieron los homes sabios, porende non afirmamos nos, nin dezimos que assi fuesse, ca non lo sabemos por cierto, sinon quanto oymos dezir a los juglares en sus cantares.*“ — Uebrigens sind freilich unter den auf uns gekommenen Romanzen von Bernardo nur sehr wenige alte ächte (s. *Primavera*, No. 8—14); die meisten, bei Sepúlveda, Timoneda und selbst die übrigen im *Canc. de rom.* sind nach den Chroniken gemacht, und eine noch grössere Anzahl im *Romancero general* sind nur Variationen über dieses so beliebt gewordene Thema (so vergleiche man nur mit der alten „*Con cartas y mensageros*“ die darüber gemachten Variationen im *Rom gen* und im *Jardin de amad.*: „*Mal mis servicios pagaste*;“ — und: „*Con solos diez de los suyos*“). Aus den obigen Stellen der Chronik aber wird es sehr wahrscheinlich, dass ausser Volksliedern damals noch grössere enkyklische Juglar-Romanzen von Bernardo existiert haben. — Vgl. Man. José Martin, *Historia fiel y verdadera del valiente Bernardo del Carpio Madrid*, 1776. in-4°.; — und Max Theod. Karow, *de Bernardo del Carpio Hispanorum heroe. Dissertatio. Vratislaviae*, 1856. 8.

im Gesange wieder aufgelebt hat. In einem bald nach der Belagerung Almeria's durch Alfons VII. von Castilien im J. 1147 darüber verfassten lateinischen Gedichte wird nämlich unter den Helden, die sich dabei ausgezeichnet hatten, Alvar Fañez, ein Enkel jenes gleichnamigen Genossen des Cid, gepriesen, und dabei seines ruhmwürdigen Grossvaters und des Cid's selbst mit folgenden Worten gedacht (*España sagrada, Tom. XXI. p.* 405):

Cognitus et omnibus est avus Alvarus, arx probitatis,

— — — — — — — — — — — —

Ipse Rodericus, mio Cid semper vocatus,
De quo cantatur, quod ab hostibus haud superatur;
Qui domuit Mauros, comites domuit quoque nostros;
Hunc extollebat, se laude minore ferebat.
Sed fateor virum quod tollet nulla dierum,
Meo Cidi primus fuit, Alvarus atque secundus.
Morte Roderici Valentia plangit amici,
Nec valuit Christi famulus ea plus retinere etc.[1]

„Die Stelle ist," sagt Diez (in der angeführten Rec. in den Jahrb. f. wiss. Krit. Sp. 425), „wie man leicht sieht, für die Geschichte aller epischen Volkspoesie von Interesse: sie bestätigt von neuem die Voraussetzung, dass sich die Anfänge dieser Poesie unmittelbar an das Leben und die Thaten des Helden knüpfen."

In neuester Zeit hat der um die mittellateinische Poesie so hochverdiente Edélestand Du-Méril in einer aus Catalonien stammenden Handschrift das Fragment eines volksmässigen lateinischen Gedichtes, wenigstens aus dem Ende des 12. oder Anfange des 13. Jahrhunderts, aufgefunden und herausgegeben (*Poésies populaires latines du moyen âge.* Paris, 1847. 8. *p.* 308 bis 314), das eigens zum Lobe des Cid und wohl zum Absingen vor dem Volke bestimmt war:

Eia! lætando, populi Catervæ,
Campidoctoris hoc carmen audite,
Magis qui ejus freti estis ope;
cuncti venite![2]

---

[1] Vgl. Aschbach, *De Cidi historiae fontibus dissertatio. Bonnae,* 1843. 4. *p.* 5 *et* 7; — und Huber's Einleit. zur Cid-Chronik *p.* XX ff. — Damas Hinard, *Poëme du Cid: p. XV.*

[2] Vgl. dazu Milà y Fontanals, *l. c. p.* 62—64. Dieser sagt davon, ausserdem dass er den Ursprung des Gedichtes für Catalonien vindiciert: „*Por*

Auch die Alfonsinische Chronik und die *Crónica particular del Cid* gedenken ausdrücklich der Volkslieder bei der Belagerung Zamora's durch den König Sancho und den Cid (*Crónica gen. 4ª parte, Fol.* 214 *vº*, und *Crónica del Cid, cap.* 56, nach Huber's Ausg. *p.* 67): „*E dizen en los cantares que la tovo cercada siete años, mas esto non podrie ser, ca non reynó él* (*el rey Sancho*) *mas de siete años, segun que fallamos en las chronicas* (die *Chron. del Cid* hat folgende Varianten: „*E algunos dizen etc. — segun que fallamos en la Coronica*); und in beiden finden sich Anspielungen auf sagenhafte Einzelheiten, die sie als allbekannt voraussetzen, wie Huber (*l. c. p. LXVII*) nachgewiesen hat und dazu bemerkt: „*En todo esto y algunos otros pasos semejantes se deja sentir inmediatamente el influjo, ó por decirlo así, el aire de los romances.*" Und in der That sind selbst noch in den auf uns gekommenen Cid-Romanzen sagenhafte Züge erhalten, die weder im *Poema del Cid*, noch in den Chroniken vorkommen, und für das Fortleben der davon unabhängigen Tradition zeugen; vor Allem aber ist das den alten ächten Romanzen eigenthümliche Hervorheben des Unabhängigkeitsgefühls und des an Trotz gränzenden Selbstgefühls des Cid den Königen selbst gegenüber zu beachten; ein ganz nationeller Zug, wodurch der Cid eben als der Träger des Volksbewusstseins in's volle Licht gestellt wird, und welcher nur noch in der von Michel herausgegebenen *Crónica rimada* sich unverwischt erhalten findet, während das *Poema*, die Chroniken und die späteren Romanzen ihn schon bedeutend gemildert haben. So unterscheiden sich nicht nur formell, sondern auch stofflich von diesen alten volksmässigen Romanzen die nach den Chroniken gemachten[1] und noch mehr die späteren der Kunst-

---

lo demas la (cancion) creemos en parte resúmen y en parte traduccion de otra poesia mas popular, probablemente castellana (nämlich von der ausführlichen Beschreibung der Belagerung Almenara's an)." —

[1] Vgl. über das Verhältniss der „*Crónica del Cid*" und der „*Crónica general*" zu einander, zu den Romanzen und zu den übrigen poetischen und historischen Bearbeitungen von Cid's Leben, Huber's treffliche Einleitung zu seiner Ausgabe der Cid-Chronik. Hier nur daraus so viel, dass auch Huber der Ueberzeugung ist, dass weder das *Poema*, noch die Chroniken unmittelbar aus den Romanzen geschöpft und sie verarbeitet haben, vielmehr ausdrücklich sich dagegen verwahren, wie wir gesehen; dass aber trotz dem sagenhafte Züge und mittelbar, etwa durch Vermittlung einer lateinischen Chronik, aus den Romanzen geschöpft, von ihnen aufgenommen worden sind. Die hingegen

dichter: in den alten erscheint der Cid noch als trotzig kühner, auf seine Rechte eifersüchtiger Ricoome, der seinem natürlichen Lehensherrn die Achtung und Treue zollt, die ihm vermöge dieses Verbandes gebührt; sich selbst aber nichts vergiebt, die Ehre höher haltend als Gut und Gunst, und fühlt er sich darin gekränkt oder ungerecht behandelt, den Verband löst, und Treue und Lehen kündet; denn sein Allod gewann er in Schlachten, gefochten mit „seiner Lanze und unter seinem Panier“ (siehe z. B. die Romanze aus dem *Canc. de rom.*: „*Cabalga Diego Laines*“ und die Bemerkung Depping's, I. 125, dagegen Duran, I. 482; und die treffliche Romanze: „*En las almenas de Toro*“ in der *Primavera* No. 54). In den Romanzen nach den Chroniken, die im Interesse des Königthums oder des Klosters von San Pedro de Cardeña geschrieben wurden, ist der Cid vor Allem der „treue Diener seines Herrn“ und hochgeehrt durch Verbindung mit königlichen Geschlechtern, oder der Glaubensheld, dessen Leib eine wunderthätige Reliquie des Klosters geworden ist, und daher sind manche dieser Romanzen wahre Legenden. In den Romanzen der Kunstdichter aber ist der „zu guter Stunde Geborene“ ein zahmer, galanter Hofritter des 16. oder 17. Jahrh., der sentimental-witzige Concetti macht, viel spricht und wenig thut, und Jimena, die in den alten Romanzen nur in dem naturgemässen Verhältnisse des Weibes zum Manne, ja selbst nur noch als Hausfrau und Mutter erscheint, ist hier die Dame seines Herzens, die Huldin, welcher der Campeador den Hof macht, wie irgend ein Comödien-Galan (s. z. B. die Romanze: „*Domingo por la mañana*“ aus dem *Rom. gen.* bei Duran, No. 741, worin des Cid Hochzeitskleid stückweise beschrieben wird, natürlich nach der Mode des 17. Jahrh. und mit dem Ausrufe: „*¡O qué galan que*

---

nach den Chroniken gemachten späteren Romanzen sind ohnehin kenntlich genug. — Vgl. auch Dozy, *l. c. p.* 388 *suiv.*; — über die *Crónica del Cid*, *p.* 406 *suiv.*: — über den Charakter des Cid in den alten Volksromanzen und in der *Crónica rimada*, *p.* 652 *suiv.*; — dagegen: Duran *l. c. II. p.* 649 *sig.* und *p.* 663. Malo de Molina, *l. c. p.* 32 *y* 33. — Ausserdem die Monographien über den Cid: „*Le Cid, esquisse littéraire par M. Walras*“. *Douai*, 1853. 8. — „*Un pélérinage au pays du Cid, par A. F. Ozanam. Paris*. 1853. 8. — *Le Cid Campeador, ou le héros de Castille, tiré fidèlement des chroniques et histoires des temps esp. et arabes, par A. de Saint-Fargeau. Limoges*, 1852. 12; — und die oben, S. 29, über das *Poema* angeführten Werke.

salió!"). So klagt sie schon ganz in der Manier einer schmachtenden Zagala, wenn er sie verlässt, um in den Kampf zu ziehen (m. s. z. B. die Romanze: „*Espántame, mi Rodrigo,*" im *Rom. gen.* und bei Duran, No. 747, mit dem rührenden Refrain: „*Puesque con larga ausencia — A Jimena quitais vida y paciencia*"); dafür schwört er ihr, fein zu Hause zn bleiben, um mit ihr zu kosen (s. die Rom.: „*La noble Jimena Gomez,*" aus dem *Rom. gen.* bei Duran, No. 746: „*Le jura de no volver — Mas al fronterizo campo, — Y vivir gozando della*")[1].

Wie im Bernardo und im Cid der Spanier überhaupt sich repräsentiert hat, so hat der Castilier seine provinzielle Eigenthümlichkeit und seine particulären Interessen in der nicht minder sagenhaften Person des Grafen Fernan Gonzalez idealisiert; ja die allgemeinen Grundzüge treten in dem erfolggekrönten Streben dieses Stifters der castilischen Selbstständigkeit und Unabhängigkeit von der Krone von Leon noch mehr hervor. Aber nicht nur diese Ricosomes, auch die Infanzones und Hidalgos haben ihre Ideale und Sänger gefunden; mit demselben Sinne für persönliche Würde und Ehre, womit Fernan Gonzalez Castiliens Rechte dem Könige von Leon gegenüber behauptet, treten ihm und seinem Günstlinge Ruy Velazquez die sieben Infanten von Lara entgegen, und unterliegen sie auch der Macht und dem Verrathe, so erzeugt ihnen der alte Gonzalo Bustos mit Almanzor's eigener Schwester in dem Bastardbruder Mudarra einen Rächer. Bildet doch eben diese mächtige, stolze und kühne Hidalguia durch das ganze Mittelalter hindurch den Kern des spanischen Volks; daher sind auch die alten Volksromanzen noch ganz in ihrem Interesse, in ihrer Gesinnung, und insoferne diese der Ausdruck einer moralischen Person, der eigentlich nationellen Gesammtheit waren, noch ganz mit objectiver Färbung abgefasst, und dadurch werden diese Lieder selbst zu historisch bedeutsamen Stimmen, die auch der Geschichtschreiber

[1] Wenn man es Herder zu gute halten kann, zu einer Zeit, wo für die Kritik der Romanzen noch gar nichts geschehen war, seinen Cid aus so heterogenen Bestandtheilen zusammengesetzt zu haben, so lässt sich doch jetzt dieses kritiklose Zusammenwürfeln und Durcheinandercitieren von Romanzen des verschiedenartigsten Ursprungs durchaus nicht mehr rechtfertigen; denn man sündigt dadurch gegen die historische und poetische Wahrheit! —

nicht überhören darf; denn ihr Lob und Tadel, die noch lange im Munde des Volks und selbst der Geschichte nachhallten, verrathen ihm, welches Volk und wie es die Geschichte gemacht hat. So feiern diese Lieder die Kühnheit der Hidalgos, die auf ihr Recht der Steuerfreiheit pochen, selbst Alfons VIII. von Castilien, den Sieger von Navas de Tolosa, zum Abstehen von seinen Forderungen und zur Bestrafung seines üblen Rathgebers Don Diego de Vizcaya zwangen; indem die eine von den beiden über diesen Gegenstand im *Canc. de rom.* stehenden Romanzen (*Primavera*, No. 61) noch ganz im Sinne dieses Volkes, dessen Führer, den Don Nuño de Lara sagen lässt:

Aquellos donde venimos
Nunca tal pecho han pagado,
Nos ménos lo pagaremos,
Ni al rey tal será dado:
El que quisiere pagarle
Quede aquí como villano,
Váyase luego tras mí
El que fuere hijodalgo. —
Todos se salen tras él,
De tres mil, tres han quedado.

So werden die räuberischen Carvajales gerechtfertigt und der König Ferdinand IV. von Castilien, „*el Emplazado*“ genannt, weil sie ihn vor Gottes Gericht luden, als er sie hinrichten liess, ob seiner Ungerechtigkeit getadelt; denn er glaubte der „*falsa informacion que los villanos le han dado*“ (*Primavera*, No. 64). Darum wird in den Romanzen wie von den Chronisten der Adelspartei Don Pedro von Castilien, der sie mit Gewalt zu bändigen suchte, „*el Cruel*“ genannt, und, wenn er auch diesen Namen in der That verdiente, mit den allerschwärzesten Farben gemalt und mit besonderer Lust als ein Wütherich dargestellt; seine Brüder aber, die nicht viel besser waren als er, aber es mit ihr hielten, werden beklagt, und über den Sieg Heinrich's von Trastamara jubeln sie[1].

---

[1] Unter allen Romanzen über Peter von Castilien ist nur eine einzige, die seine Partei nimmt und seinen Bastard-Bruder, den Maestre de Santiago, ehebrecherischen Umgangs mit der Königin Blanca anklagt, s. *Primavera*,

Neben diesen mehr die inneren politisch-socialen Zustände schildernden Romanzen sind auch einige unter den historischen, welche bloss die kriegerischen Grossthaten, die Kämpfe für das Vaterland und für den Glauben feiern; denn es war ja Sitte der Caballeros, sich bei ihren Versammlungen, Mahlzeiten und sogar in den Stunden der Ruhe ausgezeichnete Waffenthaten selbst zu erzählen oder vorsingen und vorlesen zu lassen, um sich dadurch zu ähnlichen zu begeistern[1]. Wie aber die achthundertjährigen Kämpfe um die Gränzen ihres Besitzes und die Verbreitung ihres Glaubens mit ihren aufgedrungenen und ungläubigen Nachbarn, den Mauren, das lebendigste Interesse für die christlichen Spanier hatten, ja bis zu der Mauren gänzlicher Verdrängung eine fortwährend in Schwebe stehende Lebensfrage waren, so sind auch die „*Romances fron-*

No. 67 und 67a, und die Bemerkungen dazu in der Prager Sammlung. S. 169—172.

[1] So findet sich in den *Siete Partidas* ein eigenes Gesetz darüber, das in mehr als einer Beziehung so interessant ist, dass ich es ganz hierher setzen will, nämlich *Part. II. Tit. XXI. Ley XX.* „*Como ante los caballeros deben leer las hestorias de los grandes fechos de armas quando comieren. Apuestamiente tovieron por bien los antiguos que feciesen los caballeros estas cosas que dichas habemos en la ley ante desta: et por ende ordenaron que asi como en tiempo de guerra aprendian fecho d'armas por vista et por prueba, que otrosi en tiempo de paz lo aprisiesen por oida et por entendimiento. et por eso acostumbraban los caballeros quando comien que les leyesen las hestorias de los grandes fechos de armas que los otros fecieran, et los sesos et los esfuerzos que hobieron para saber vencer et acabar lo que querien. Et alli do non habien tales escripturas, facienselo retraer á los caballeros buenos et ancianos que se en ello acertaron: et sin todo esto aun facien mas que los juglares non dixiesen ant'ellos cantares sinon de gesta ó que fablasen de fecho d'armas. Et eso mesmo facien que quando non podiesen dormir cada uno en su posada se facie leer et retraer estas cosas sobredichas: et esto era porque oyendolas les crescian los corazones, et esforzabanse faciendo bien queriendo llegar á lo que los otros fecieran ó pasara por ellos.*“ — Doch ist nicht zu läugnen, dass im Verhältniss zu den eigentlich politischen nur wenige Romanzen die Kämpfe mit den Mauren besingen vor dem letzten entscheidenden um Granada, der, wie wir gleich bemerken werden, auch in der Romanzenpoesie epochemachend wurde. Graf Circourt hat, wie mich dünkt, die Ursache davon sehr treffend angegeben (*l. c. p.* 49): „*Ce que nous venons de dire sur la constitution sociale de la Castille, au moyen âge, expliquera comment les protagonistes des anciens romances populaires sont des ricombres ou des hidalgos, et comment aussi les romances s'occupent beaucoup de la politique, négligeant ce qui passe pour le grand trait de l'histoire nationale, la guerre sainte.*“

terizos" — ein wahres Gegenstück zu den *Border-Ballads* der Schotten und Engländer, und wohl zu unterscheiden von den *Romances moriscos* — die volksmässigsten unter den historischen Romanzen der Art[1], und natürlich haben sich davon die auf den letzten Entscheidungskampf um Granada bezüglichen in der ächtesten, fast ursprünglichen Auffassung und Form erhalten, und gerade unter diesen sind die genuinsten Muster historischer Volksromanzen oder unserer ersten Classe zu suchen, wie ich bereits bemerkt habe.

Kaum ein halbes Jahrhundert nach Granada's Eroberung aber hatte sich der Begriff von Volk und volksmässig in politischer, socialer und literarischer Beziehung auch in Spanien bedeutend verändert; der Adel ward immer mehr ein Hofadel, die Ricosomes wurden Granden, die Infanzones und Hidalgos Kammer- und Fahnenjunker, die nach der Ehre strebten, in des Königs Haushalt oder in des Königs Armee zu dienen, und sie und alle, die auf Bildung Anspruch machten, trennten sich immer mehr vom Volke, das nun nicht mehr gleichbedeutend mit dem Kern der Nation war. Dieses Volk, das nicht mehr die Geschichte mitmachte, konnte auch nicht mehr die Geschichte singen; es war zufrieden, wenn Gelehrte oder Kunstdichter die Geschichte vergangener Zeiten nach Chroniken oder subjectiven Ansichten und Zwecken ihm mundrecht machten, oder die Staatsactionen und Hoffeste der Gegenwart, an denen es meist nur passiv Theil nahm, in gereimte Extrablätter für seine Bänkelsänger brachten. Diess musste neben der Wiederholung der alten ächten Volkslieder hinreichen, um das Nationalbewusstsein auch in jenen Classen noch lebendig zu erhalten, die sich zugleich immer mehr bewusst

[1] So sagt **Duran**, *l. c. Tomo I. p. LXI*: „*Hay con todo algunos que ascienden al siglo XV, y otros al XIV (?). Tales son los **Fronterizos**, así llamados por ser las canciones donde los Castellanos celebraban las correrias que hacian en las fronteras de los Moros.*" — Die *Primavera* giebt 40 ächte Volksromanzen aus den Gränzkriegen mit den Mauren, allerdings grossentheils aus dem letzten Kampfe um Granada. Wie **dieser** Kampf auch in der Romanzenpoesie **epochemachend** wurde, hat **Huber** (in den Götting. Anz. St. 44, S. 437—439) sehr gut nachgewiesen. Durch dieses verjüngte „Heldenthum" haben auch die **daraus** hervorgegangenen Romanzen eine mit der der „*primitivos*" sehr analoge „Signatur" erhalten. — **Diese** Romanzen haben sich bis auf den heutigen Tag im **Volksmunde** erhalten, s. **Willkomm**, Zwei Jahre in Spanien. Dresden, 1847. 8. Bd. III. S. 387—409.

wurden, dass Volk und Nation nicht mehr äquivalente Begriffe waren[1]. Daher gehören die seit der Mitte des 16. Jahrh. gemachten historischen Romanzen — deren Anzahl allerdings bedeutend ist, weil je Wenigere an dem Geschichtemachen Theil nehmen durften, je Mehrere Zeit und Lust bekamen, Romanzen zu machen, so dass diess zur Mode wurde — der Mehrzahl nach zur zweiten Classe, der chronikenartigen (wie alle von Sepúlveda, Alonso de Fuentes, die in der „*Rosa real*" von Timoneda, mehrere im *Romancero general* und auch schon im *Cancionero de rom.* und in der *Silva* u. s. w.), und fast alle übrigen zu der dritten Classe oder den kunstmässigen Variationen über historische Themen, von Duran zum Unterschiede von den anderen *heróicos* genannt, (der Art sind die meisten historischen Romanzen im *Romancero gen.*, *Jardin de amadores*, viele im *Romancero del Cid*, *del Rey Rodrigo* u. s. w.). Die historischen Romanzen aber, die das Volk, seit man darunter immer mehr nur den uncivilisiertesten Theil der Nation verstand, noch ferner selbst schuf, haben eben nur die Geschichten zum Gegenstande, welche die unteren Volksclassen zunächst berühren, wovon ich später sprechen werde, wenn ich die *Romances vulgares* im Zusammenhange darstelle.

Duran hat den reichen Vorrath der historischen Romanzen ihren Stoffen nach in Unterabtheilungen und einige derselben wieder nach Epochen folgendermassen gegliedert und zusammengestellt[2]:

In die erste Unterabtheilung die Romanzen, welche Stoffe der heiligen Geschichte behandeln (die biblischen); unter diesen ist die Zahl der alten traditionnellen sehr gering.

---

[1] Graf Circourt hat (*l. c. p.* 48) mit wenigen aber treffenden Zügen die Veränderungen angedeutet, die seit dem Beginn des 16., ja schon seit der Thronbesteigung der Dynastie *Trastamara* in Spanien in dem Umfange des Begriffes: „Volk" stattfanden; und nachdem er das Aufhören der früheren Einheit und Gemeinsamkeit der Interessen bemerkt hatte, schliesst er mit Recht: „*C'en était fait de l'unité qui inspirait auparavant les romances.*"

[2] Ich schalte die darauf bezügliche Stelle aus meiner mehr erwähnten Anzeige von Duran's Werk (in den Blätt. f. lit. Unterh.) hier ein, um von dem Umfange und der Mannichfaltigkeit der in den historischen Romanzen behandelten Stoffe einen Begriff zu geben. In der von mir und Hofmann herausgegebenen *Primavera* nehmen die ächten volksmässigen historischen Romanzen den ganzen ersten Band ein.

In die zweite Unterabtheilung die mythologischen Romanzen, und zwar wieder geschieden nach der griechischen und der römischen Epoche. Fast alle Romanzen dieser Art gehören dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts und der Kunstpoesie an [1].

Die dritte Unterabtheilung enthält die Romanzen, welche Stoffe aus der Geschichte Asiens und der beiden Griechenlande behandeln, und die welche die Sprüche und Thaten der alten Philosophen zum Gegenstande haben. Sie gehören derselben Zeit und demselben Principe an wie die der zweiten Abtheilung.

Die vierte umfasst die Romanzen, deren Stoffe der römischen Geschichte entnommen sind und gliedert sie nach den Epochen derselben in die von den Königen Roms, von der Republik bis zu den Punischen Kriegen, von da an bis zur Zerstörung Numantia's, von den Bürgerkriegen bis zu deren Ende und vom römischen Kaiserreich. In dieser und den beiden vorhergehenden Abtheilungen sind die wenigsten traditionnellen Romanzen (etwa mit Ausnahme von ein paar auf die Katastrophe Numantia's bezüglichen) zu finden, wie es in der Natur der Sache liegt; sie sind grossentheils pedantisch-trockene oder schwülstige Producte der Gelehrten und Kunstdichter aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und auch Duran findet nur darin eine Entschuldigung sie in so grosser Anzahl aufgenommen zu haben, dass sie theils doch hin und wieder noch einige sagenhafte Züge enthalten, theils dass es die Aufgabe der Geschichte der Dichtungsgattung überhaupt ist sie auch von ihrer Schattenseite zu charakterisieren, theils endlich, dass die Bücher die sie enthalten schon selten geworden sind [2].

---

[1] Doch finden sich unter den mythologischen einige traditionnelle, wie z. B. die bekannte „*Del infante Troco*", die Duran aber den Ritterromanzen eingereiht hat. Denn römische Mythen sind in Spanien wirklich volksmässig geworden.

[2] Ich bin in dieser Beziehung mit Duran ganz einverstanden; nur hätte es mir passender geschienen, auch nach blos stofflicher Anordnung die Romanzen dieser vier Abtheilungen gar nicht zu den historischen zu zählen, sondern sie, etwa als Anhang, den Ritterromanzen anzureihen, da in ihnen wie in den Bildern des Mittelalters Manier und Costüme beiweitem die am meisten charakteristischen Merkmale sind und durch ihre Färbung selbst die Natur der Stoffe modificiert worden ist, wie denn auch Duran wohl dadurch bestimmt worden ist, die in der vorhergehenden Anmerkung angeführte mythologische Romanze eben den Ritterromanzen einzureihen.

Mit der fünften Abtheilung beginnt eigentlich die der historischen im strengeren Sinne, der Romanzen aus der Geschichte Spaniens von der Zeit der Gothen bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts und nach den Regenten gegliedert. Doch enthält diese Abtheilung nur die Romanzen aus der ältern allgemeinen Geschichte Spaniens, aus der Geschichte Asturiens, Leons und Castiliens und der spätern spanischen Universalmonarchie. Darunter sind natürlich die merkwürdigsten, die ältesten und ächtesten Volksromanzen, die sagenhaften vom Cid, von den sieben Infanten von Lara u. s. w., die am reinsten erhaltenen aus den Grenzkriegen mit den Mauren vor, bei und nach der Eroberung Granada's (*los fronterizos*), die chevaleresken Legenden von den Pulgares, Vegas, den Meistern von Santiago und Calatrava, die novellenartigen von Abindarraez und Narvaez u. s. w. Dazu gehören auch die zwar ebenfalls noch volksmässigen, aber unter einem Volke viel niederer Stufe gangbaren Romanzen aus der Zeit Karl's V. und der drei Philippe, von dem Aufstande der Morisken in den Alpujarras, von den Zügen gegen die Berberesken, von der heiligen Liga und der Schlacht bei Lepanto u. s. w.[1], die freilich schon gewaltig abstechen von den *fronterizos*, jenen noch so hochpoetischen Inspirationen eines noch durchaus ritterlichen Volks, grossentheils noch von den kämpfenden Helden selbst herrührend und im Munde der Sänger dieses Volks fortlebend!

In die sechste Abtheilung wurden die Romanzen verwiesen,

---

[1] Dass auch unter diesen, neben vielen ganz prosaischen chronikenartigen oder bänkelsängerischen auch noch einige sind die wenigstens ächt volksmässigen Ursprung haben, beweisen z. B. die Romanzen von der Eroberung der Stadt Africa durch Karl V. (bei Duran No. 1154) aus dem „*Romancero*“ des Sepúlveda (Ausgabe von 1580), wovon sich nach der mir gefälligst mitgetheilten Nachricht Konrad Hofmann's auf der münchener Staats- und Hofbibliothek ein bisher unbekannt gebliebener Einzeldruck in einem fliegenden Blatt mit folgendem Titel befindet: „*Romance y relacion verdadera de lo que passó en la conquista de la fortissima e inexpugnable ciudad de Africa en Berueria ganada por fuerça de armas por los soldados españoles del emperador y rey nuestro señor en el año* 1550. *Fué embiado por un soldado que se halló en la conquista á otro amigo suyo que reside en Italia.*“ (23 Bll. 4.) So waren diese Romanzen für ihre Zeit, was jene alten Volksromanzen für frühere Jahrhunderte; es war eben nur zu ihrer Zeit an die Stelle eines Volks von freien Rittern bereits ein Volk von gehorchenden Soldaten gekommen.

die sich zwar auf die Geschichte von Castilien und Leon beziehen, deren historische Grundlage sich aber so verdunkelt hat, dass sie keiner bestimmten Epoche eingereiht werden konnten. Natürlich gehören gerade diese zu den ursprünglichsten oder nur wenig überarbeiteten alten Romanzen[1].

Die siebente, achte und neunte Abtheilung sind für die Geschichten der Dynastien von Navarra, Aragon und Catalonien bestimmt und sehr zahlreich an alten Romanzen.

Die zehnte Abtheilung endlich giebt die Romanzen, deren Stoffe der Geschichte des Auslandes, z. B. Portugals, Italiens u. s. w., entlehnt sind, unter welchen sich aber auch noch einige alte und merkwürdige befinden. Duran schliesst seine Uebersicht dieser Rubrik:

„Im Unterschiede von den blos auf spanischen Boden verpflanzten (*españolizados*) Ritterromanzen sehe ich in den alten Romanzen von der Geschichte Spaniens im Mittelalter die einzigen ganz originellen und freien von jeder Nachahmung des Fremden, die des Maurischen nicht ausgenommen. Höchstens könnte man die letztere in einigen wenigen novellenartigen oder halbhistorischen finden, die sich auf die Kriege mit den Mauren von Granada beziehen. Dieses Vorzugs vollkommener Nationalität sind auch noch jene Romanzen theilhaftig, welche vom Beginn bis zum Schluss des zweiten Drittels des 16. Jahrhunderts jenen alten nachgebildet wurden (*remedaron á los antiguos*); denn ihre Nachahmung beschränkte sich auf Das was uns eigenthümlich war und schloss alles Fremdartige aus“.

Nächst dem Drange, das Nationalbewusstsein und den Nationalcharakter zu objectivieren, der die historischen Romanzen erzeugte, musste der allgemeine Zeitgeist des europäischen Mittelalters, der Geist der Chevalerie und Galanterie, bei einem so ritterlichen Volke, wie dem spanischen, sich poetisch zu gestalten suchen, und so entstanden die Ritterromanzen und die von Liebesabenteuern. Wie die Spanier die formellere Ausbildung

[1] In dem Werke selbst ist die hier als sechste aufgeführte Abtheilung allerdings passender erst nach den drei folgenden eingereiht worden und enthält nur zwei Romanzen, No. 1232 und 1233, wovon die erstere irrig noch der vorhergehenden Abtheilung beigedruckt wurde. Diese beiden Romanzen sind die bekannten aus dem „*Cancionero de romances*“: „*Ya se asienta el rey Ramiro*“ und „*A tal anda Don García*“ (s. *Primavera*, No. 99 und 133).

des Ritterthums durch die Franzosen erhielten, so überkamen sie auch die Rittersagen und Aventüren grossentheils von ihren Nachbarn jenseits der Pyrenäen. Vor allen mussten ihnen zur Objectivierung des Rittergeistes die Sagen von Karl dem Grossen und seinen Pairs zusagen, da sie zwei mit dem Charakter, den Zuständen und Volksliedern der Spanier so homogene Elemente enthielten: die historisch-sagenhafte Grundlage und deren Verbindung mit den Kämpfen für das Kreuz und die Bekehrung der Ungläubigen, die überdiess auch in den französischen Epen schon durchgehends als Saracenen erscheinen, und häufig wird schon darin der Kampfplatz nach Spanien oder Afrika verlegt, wie denn in der That oft französische Ritter mit spanischen gemeinschaftlich gegen die Mauren gekämpft haben, z. B. schon bei der Eroberung von Almería. Die frühzeitige Bekanntschaft der Spanier mit den karolingischen Sagen beweist eben die bei den Cid-Romanzen erwähnte Stelle aus dem lateinischen Gedichte von der Eroberung Almería's (1147), wo den angeführten Versen folgende unmittelbar vorausgehen:

Audio sic dici, quod est Alvarus ille Fanici,
Hismaelitarum gentes domuit, nec earum
Oppida vel turres potuerunt stare fortes.
Fortia frangebat, sic fortis ille premebat,
Tempore Roldani si tertius Alvarus esset
Post Oliverum, fateor sine crimine rerum,
Sub juga (sic) Francorum fuerat gens Agarenorum;
Nec socii chari jacuissent morte perempti;
Nullaque sub coelo melior fuit hasta sereno,
Ipse Rodericus, mio Cid etc.

Dann in Berceo's *Vida de San Millan, copla* 412:

El Rey don Remiro un noble caballero
Que nol venzrien de esfuerzo Roldan ni Olivero.

Ebenso wird in der Alfonsinischen Chronik und in der vielleicht noch auf Alfon's X. Befehl abgefassten *Gran Conquista de Ultramar* der Sagen von Bertha, der Mutter Karl's des Grossen, von Karl's (*Carlos Maynete*) Aufenthalt am Hofe des Königs Galafre von Toledo und seiner Entführung Galiana's (nachher getauft unter dem Namen Sibilla, von deren späteren Schicksalen das spanische

Volksbuch von der *Reina Sebilla* handelt)[1], von der Niederlage bei Roncesvalles und vom Schwanritter ausführlich gedacht. Und das im 14. Jahrhundert abgefasste Gedicht vom „Conde Fernan Gonzalez" zeigt, wohl nach der Chronik des Pseudo-Turpin, eine genaue Bekanntschaft mit den Paladinen Karl's des Grossen (s. oben, S. 168). So sagt auch der Erzpriester von Hita, der überhaupt mit der französischen Literatur sehr vertraut war, in seinen „*Poesías*," *copla* 1675:

Ca nunca fue tan leal Blancaflor a Flores,
Nin es agora Tristan a todos sus amores.

Endlich beweisen die im 13. Jahrh. abgefassten Rittergedichte von „*Alejandro Magno*" des Lorenzo de Segura, von den „*Votos del Pavon*" und vom „*Rey Appolonio*," sämmtlich nach französischen Quellen, die Wanderung dieser Sagen über die Pyrenäen. Wie die spanischen Kunstdichter, freilich mehr auf dem gelehrten Wege durch Bücher, mit diesen Sagen bekannt wurden[2], so kamen sie wohl hauptsächlich durch die wandernden Juglares auch unter das spanische Volk, und wurden ihm in der gewohnten Weise der Romanzen vorgesungen, daher auch die Romanzen des karolingischen Sagenkreises grösstentheils zu der Classe von Romanzen gehören, die ich als Juglar-Romanzen charakterisiert habe[3]. Doch haben diese Sagen, wenn man auch

---

[1] Vgl. mein Buch: „Über die altfranzös. Heldensagen;" S. 25—26, 124 ff. — und meine Abhandlung: „Über die beiden wiederaufgefundenen niederländischen Volksbücher von der Königin Sibille und Huon von Bordeaux." (im 8. Bde. der Denkschriften der phil. hist. Classe der k. Akad. d. Wiss. Wien, 1857. in-4. auch besonders abgedruckt).

[2] S. die vielen, diese Bekanntschaft beweisenden Stellen im *Cancionero de Baena*, von mir zusammengetragen in den Zusätzen zur deutschen Übersetzung von Ticknor's Werk, Bd. II. S. 687—688.

[3] Das Bruchstück aus dem provenzalischen Gedichte von der h. Fides von Agen deutet auf sehr frühzeitige Verbreitung der Sagen und Legenden durch Juglares in Südfrankreich und Nordspanien:

Canczon audi q'es bell' antresca,
Que fo de razo espanesca,
— — — — — — —
Tota Basconn' et Aragons
E l'encontrada dels Gascons
Saben quals es aqist canczons.

Vgl. Fauriel, *l. c. T. I. p.* 33 ff.; *T. II. p.* 374—375. *T. III. p.* 464—466.

ihre französische Grundlage nicht verkennen kann, sich auf spanischem Boden eigenthümlich gestaltet; wenigstens lassen sich für mehrere in den auf uns gekommenen Romanzen erhaltene die unmittelbaren französischen Quellen nicht nachweisen. So scheinen den Spaniern eigenthümliche Gestaltungen, vielleicht aber nach verloren gegangenen südfranzösischen Traditionen, z. B. die von Guarinos (*Guerin de Montglave?*), Gaiferos (*Gaiferus Rex Burdegalensium?*), Grimaltos, Montesinos, Claros de Montalvan, Calainos und Conde d'Irlos zu sein; auch Bernardo del Carpio, obgleich er nach den oben erwähnten Andeutungen der Alfonsinischen Chronik nach früheren Sagen mit dem karolingischen Sagenkreise in engerem eigentlichen Zusammenhang gestanden haben dürfte, erscheint in den erhaltenen Romanzen jedoch schon so hispanisiert und in so losem Zusammenhange mit diesem Kreise, dass jene Romanzen nicht hieher, sondern, wie ich gethan habe, unter die sagenhaft-historischen zu rechnen sind. So ist auch Durandarte, wohl schon nach späteren Ritterromanen, eine durch Missverständniss im Volksmunde geschehene Metamorphose von Roland's Schwert (Durendal) in einen Helden [1]. Noch ist ein eigenthümlicher Zug der spanischen Romanzen dieses Kreises, dass die älteren derselben noch fast ganz frei von aller Einführung des Wunderbaren, der Feen, Riesen, Zauberer u. s. w. sind, und selbst die Frauen darin noch in einem naturgemässeren Verhältniss erscheinen, und nur in den jüngeren der Einfluss der wundersüchtigen galanten Chevalerie schon sichtbar wird [2].

---

[1] So hat sich z. B. ein Bruchstück von der Sage von Aymeri de Narbonne in der Romanze des *Canc. de rom.*: „*Del soldan de Babilonia*" (Primavera, No. 196.) erhalten, worin freilich der Graf En Aimeric fast bis zur Unkenntlichkeit in einen „*Conde Benalmenique*" umgestaltet ist; doch stimmt der Inhalt der Romanze unverkennbar mit der Sage von Aymeri's Untergang (vgl. Fauriel, *l. c. T. II. p.* 409—411). Mit dessen Geschlecht verbindet die spanische Tradition die Grafen von Castilien, indem der Sohn des Fernan Gonzalez, Garcí Fernandez, eine Tochter dieses Aymeri heirathet; s. *Crónica rimada del Cid*, Vers 42, wo er „*Almelique de Narbona*" heisst, und in der Romanze: „*Castilla estaba muy triste*" (bei Sepúlveda; Duran, No. 713) wird diese Tradition ausführlicher erzählt. — Beide Romanzen gehören daher zu diesem Kreise.

[2] Vgl. Depping, *l. c. I. p. XXXVII;* — und Duran, *l. c. T. I. p. LXI.* — Nur in den jüngeren, offenbar schon nach Ritterromanen gemachten, wie in den Romanzen von Reinaldos de Montalvan, von dem auch spanische Prosa-

Man muss aber auch unter den zu diesem Kreise gehörigen Romanzen drei, sowohl dem Principe und der Form, als auch dem Stoffe und der Behandlung nach verschiedene Arten wohl unterscheiden. Die ältesten nämlich, grossentheils noch Juglar-Romanzen — und der Form und Sprache nach überhaupt die ältesten Romanzen unter den auf uns gekommenen, weil sie zuerst aufgezeichnet wurden — sind nach mündlicher Tradition oder nach französischen *Chansons de geste* auf spanischen Boden verpflanzt, und dort im Munde der heimischen Juglares und des Volkes selbst eigenthümlich weiter ausgebildet worden (wie die oben erwähnten), und haben daher noch ganz volksmässige Formen, breite epische, aber objectiv enthaltsame Behandlung, naturgemässe einfache Charaktere und Motive, wohl schon Fär-

---

romane schon zu Anfang des 16. Jahrh. erschienen, kommen einige Anspielungen der Art vor; wie in der: „*Ya que estaba don Reinaldos*,“ auf Roland's gefeite Waffen (hier wird aber sogar schon des „*gran Can*“ gedacht), und in der: „*Estábase don Reinaldos*“, auf Malgesí's Zauberkünste. Unter den übrigen kleineren Romanzen von Ritterabenteuern wird meines Wissens des Feen- und Zauberglaubens nur in den beiden folgenden erwähnt: „*A cazar va el caballero*,“ der „*siete fadas;*“ und: „*Helo, helo, por do viene — El Infante vengador*,“ eines in Drachenblut siebenmal gehärteten Jagdspiesses (*venablo . . . siete veces templado en la sangre de un dragon*). — Die Siebenzahl spielt allerdings auch in den Romanzen eine mystische Rolle (vgl. Stahr, a. a. O. S. 254; und Schmidt zu *Petri Alfonsi Disciplina clericalis*, *p.* 109). Dass übrigens dieser Feenglaube nicht orientalischen, sondern keltischen Ursprungs gewesen und durch französische Traditionen vermittelt worden sei, dafür spricht auch dessen grössere Verbreitung in Portugal, wo bekanntlich die französischen Sagen und Rittergedichte bei weitem mehr Eingang fanden als in Castilien. Dies hat auch schon Almeida-Garrett (*Romanceiro*, *Tomo II. p.* 19) zu der portugiesischen Version der erst erwähnten Romanze: „*A cazar va el caballero*“ ebenso schön als richtig bemerkt: „*Accresce que o romance castelhano, propriamente ditto, nunca se lançou no maravilloso das fadas e incantamentos que a eschola celtica de França e Inglaterra, e mais ainda a neo-grega de Italia fizeram depois tam familiar na Europa: os severos descendentes de Pelaio não tinham mythologia nos seus poemas, cantados ao som da lança no escudo e a compasso das cutilladas. O sobrenatural d'esta historia parece-se mais com as crenças e superstições, ainda hoje existentes no nosso povo, das moiras incantadas, das apparições da manhan de San' João, e de outros mythos nacionaes.*“ — Vgl. auch: „Die Gesetze Königs Alfons des Weisen über das Hexen- und Zauberwesen“, von A. Kaufmann, in der Zeitschrift für deutsche Mythologie und Sittenkunde, Bd. IV. Hft. 2, S. 185—193, Göttingen, 1858. 8.

bung und Costüme des aus den Kreuzzügen hervorgegangenen feudalen und gläubigen Ritterthums; aber noch weniger mythische Elemente als die *Chansons de geste* — weil in Spanien die Continuität eines mythischen Heroenthums und vorchristlichen Volksglaubens fehlte — und gar keine Beimischung von jenem Mystisch-Phantastischen, Wundersüchtig-Abenteuerlichen der späteren ideell potenzierten Chevalerie: kurz auch sie haben den sagenhaft-historischen Grundcharakter der spanischen Romanzen überhaupt angenommen. Daraus erklärt sich von selbst — was Depping so räthselhaft erscheint — das Fehlen des Mythisch-Wunderbaren in diesen Romanzen. Auch finden sich unter ihnen noch einige volksmässige (unserer ersten Classe), wie: „*De Mérida sale el palmero*" (ähnlich der Juglar-Romanze von Montesinos: „*Cata Francia Montesinos*"); „*Nuño Vero, Nuño Vero*;" „*En los campos de Alventosa*" (wiederholt wörtlich eine Stelle aus der: „*Asentado está Gaiferos*"); „*Domingo era de ramos*;" „*En Paris está doña Alda*;" „*Mala la vistes, Franceses*;" „*En Castilla está un castillo*;" „*Estábase la condesa*;" „*Vámonos, dijo, mi tio*;" „*A caza va el emperador*;" „*Arriba canes, arriba*" (eigentlich nur ein Bruchstück aus der grossen Juglar-Romanze von Gaiferos: „*Asentado está Gaiferos*," von der es mehrere Verse wörtlich wiederholt): sämmtlich im *Canc. de rom.*[1]. — Die Romanzen der zweiten Art sind bedeutend jünger, nach den späteren Rittergedichten oder gar schon nach den Prosaromanen gemacht, mit mehr oder minder kunstmässiger Form, im Costüme der raffinierten Chevalerie und Galanterie, und in diesen kommen allerdings schon die erwähnten Beimischungen von Feen und Magie vor; dazu gehören die meisten von Reinaldos de Montalvan, von Durandarte und Belerma (ich habe früher Beispiele von diesen jüngeren Juglar-Romanzen und ihrem Verhältnisse zu den älteren gegeben, als ich von der Classe der Juglar-Romanzen überhaupt sprach); die von Bravonel und Guadalara (alle schon aus dem *Romancero gen.* und *Jardin de amadores*, und schon in so moris-

---

[1] Unter den oben erwähnten volksmässigen sind einige noch jedesfalls aus dem 15. Jahrh., da sie schon den Kunstdichtern des *Cancionero gen.* zu Themen gedient haben; wie: „*En los campos de Alventosa*," und: „*Domingo era de ramos*. — Zu dem im 16. Jahrh. neuen Aufschwung der Romanzen des karlingischen Sagenkreises trug, nach Huber's Bemerkung (Götting. Anz. S. 437), auch das „Kaiserthum Karl's V. ohne Zweifel bei."

kem Costüme, dass, wenn sie auch durch eine sagenhafte Grundlage zu diesem Kreise noch gehören sollten, Duran sie nicht mit Unrecht unter die „*Moriscos*“ eingereiht hat) und ähnliche schon von Kunstdichtern des 16. und 17. Jahrh. herrührende Variationen älterer Traditionen. — Von den Kunstdichtern derselben späten Zeiten rührt endlich die dritte Art der zu diesem Kreise gerechneten Romanzen her, die sie nach den in Spanien sehr gelesenen und übersetzten italienischen Gedichten machten, und die, wie ihre Originale, die nur Parodien der alten Heldensage sind, aller traditionellen Grundlage entbehren, und daher eigentlich ganz in das Gebiet der reinen Erfindung und Kunstdichtung gehören.

So verhältnissmässig zahlreich die Ritterromanzen des karolingischen Kreises sind, so auffallend wenige findet man, die Stoffe des bretonischen Sagenkreises behandeln, trotz dem, dass auch diese Sagen frühzeitig in Spanien bekannt wurden, wie wir aus der oben angeführten Stelle aus den „*Poesías*“ des Erzpriesters von Hita ersahen, worin auch des Tristan erwähnt wird [1]. Auffallend und doch leicht erklärlich ist diese Erscheinung; denn die Sagen hatten für das spanische Volk, für das doch zunächst die Romanzen bestimmt waren, weder ein nationales noch ein religiöses Interesse, und waren ihm durch ihren mythischen und mystischen Charakter überhaupt zu heterogen. Wohl erst nachdem das Lesen der Ritterromane im 14. und 15. Jahrh. auch in Spanien Mode geworden war und mehrere Romane des bretonischen Kreises auch in spanischen Uebersetzungen und Bearbeitungen grössere Verbreitung im Publicum gefunden hatten [2], fanden sich vorzugsweise Kunstdichter veranlasst, Stoffe

[1] Auch schon in der „*Gran Conquista de Ultramar*“, *lib. II. p.* 43, wird der „*Tabla redonda que fue en tiempo del Rey Artús*“ gedacht, und Alfonso Martinez, Erzpriester von Talavera, nennt in seinem im 15. Jahrh. abgefassten „*Corbacho,*“ *Parte* 4, *cap.* 6, das „*Libro de Lanzarote.*“ Vgl. auch Clemencin zum Don Quijote, *P. I. T. I. p.* 262.

[2] S. z. B. die Verzeichnisse span. Bearbeitungen von Ritterromanen dieses Kreises in Gayangos' mehr erwähnter Einleitung zu seiner Ausgabe des Amadis; eine portugiesische Bearbeitung davon in einer Handschrift des 15. Jahrh. besitzt die k. k. Hofbibliothek; vgl. Mone's Anzeiger, 1838, Sp. 551 (der Inhalt ist aber dort nicht ganz genau bezeichnet; denn die Handschrift enthält eigentlich eine „*Historia dos cavalleiros da mesa redonda e da demanda do Santo Graall*“, unter welchem Titel sie auch katalogisiert ist, und

daraus auch in Romanzen zu besingen, und sie so dem nun dafür empfänglicher gewordenen Volke mundrecht zu machen. Es haben sich aber davon nur drei Romanzen erhalten, die so berühmt gewordene von Tristan (vgl. Hagen, Minnesänger, Thl. IV. S. 564) und zwei von Lanzelot, wovon die eine: „*Tres hijuelos habia el rey*,“ schon Cumillas. ein Dichter des *Cancionero general*, parodiert hat, die also noch aus dem 15. Jahrh. herrührt und im volksmässigen Tone gehalten ist (alle drei stehen im *Cancionero de rom.* und in der *Primavera*, No. 146—148).

Noch mehr sind als blosse Versuche von Kunstdichtern, auch die heimischen Ritterromane in Romanzen zu bearbeiten, die Romanzen von Amadis (s. Duran, No. 335 — 337; und Prager Sammlung, S. 100 — 101. im *Cancionero gen.* von 1557 steht ein langes Gedicht in Octaven von Amadis mit der Ueberschrift: „*Obra nueva que es un Canto de Amadis*, *quando hazia penitencia por mandado de su señora Oriana en la peña pobre, incerto autore*“), die von Don Duardos (im *Canc. de rom.*: „*En el mes era de Abril;*“ von Gil Vicente, dem „*Libr 2º de Palmerin*“ entnommen) und die vom *Caballero del Febo* von Lúcas Rodriguez (Duran No. 338—350) anzusehen, deren Originale selbst blosse Erfindungen von Einzelnen sind, die aller sagenhaften und nationalen Grundlage entbehren. Clarus (*l. c.* S. 158) hat daher vollkommen Recht, wenn er die Meinung Brinkmeier's, derlei Romane aus Romanzen entstehen zu lassen, als eine völlig grundlose verwirft.

Mehr der Wirklichkeit und dem nationalen Leben schliessen sich die Romanzen von vereinzelten Ritter- und Liebesabenteuern an; doch sind auch die meisten und gerade die besten dieser Gattung durch die idealisierende Kraft der Sage potenziert, und dem Geiste und der Sitte des Ritterthums, von dem sie ausgingen, treu geblieben. Ja gerade unter diesen sind einige, die

---

es kommen darin ohngefähr in der Ordnung des enkyklischen „*Roman d'Artus et de ses chevaliers*“ die Geschichten von Galaad, Tristan, Erek, Perceval, Palamedes und Lancelot's Tod vor). — Wie überhaupt in Portugal die französischen und englischen Ritterromane viel mehr Verbreitung und Nachahmung fanden, haben schon Ritson über den Art. Tirante el Blanco in dem Kataloge der Grenville'schen Bibliothek; — Ticknor, I. S. 231 ff., 349 und 350; — Almeida-Garrett (*l. c. T. II. p. XXXI* und *XXXII*); — und Lemcke (a. a. O. Bd. I. S. 74 ff.) bemerkt und nachgewiesen.

durch eine solche Verbindung des Sagenhaft-Ritterlichen und des Historisch-Nationalen und einen volksmässigen Ton zu den schönsten und ächtesten Volksromanzen der Spanier gehören. — Ich habe die derartigen Romanzen in der Primavera unter der Rubrik: „*Romances novelescos*[1] *y caballerescos sueltos*“ zusammengestellt, wodurch es nun unnöthig wird, Beispiele anzuführen. Trotz dem aber, dass diese Romanzen die geschlechtlichen Verhältnisse, das Familienleben, die sittlichen und socialen Zustände, wenn auch sagenhaft idealisiert, doch im Costüme ihrer Zeit und in nationaler, oft localer Färbung mit objectiver Naivetät darstellen, finden sich doch einige darunter, die — nach Huber's oben mitgetheilter ebenso feinen als richtigen Bemerkung — durch „ihren tragischen Hintergrund“ und ein dem Süden fremdes und düsteres Colorit an nordische Volkslieder erinnern, ja selbst ihnen mit solchen gemeinsame Grundstoffe noch erkennen (wie z. B. Primavera, No. 136 und 136[a], vgl. die Anm. dazu in den „Adiciones“ und mein Vorwort zu R. Warrens „Schwedischen Volksliedern,“ S. XXXV – XXXVI.) und daher auf Einfluss und Ueberlieferung fremdländischer Sagen schliessen lassen. Und in der That lässt sich diese Erscheinung — wie ich schon in dem eben angeführten Vorworte bemerkt habe — „kaum anders erklären, als durch den Verband, in dem einst die gesammte europäische Ritterschaft stand, welche Erscheinung uns abermals nöthiget, die ursprüngliche Abfassung solcher Balladen und Romanzen in den ritterlichen und adeligen Kreisen zu suchen.“ Daher haben diese spanischen Versionen zwar die nationelle Färbung mit den meisten übrigen alten Volksromanzen, die des spanisch-ritterlichen

[1] Huber hat (in den Götting. Anz. S. 445) mit Recht bemerkt: „Der Ausdruck *novelesco* hat in dieser Anwendung wohl Manches gegen sich und kann bei dem der Sache selbst Unkundigen leicht Missverständnisse erregen; doch wüssten wir keine bessere Bezeichnung vorzuschlagen und verdenken es der *Primavera* gar nicht, dass sie darin dem Vorgange Duran's folgt. Ein Blick in die *Primavera* wird aber gleich zeigen, dass es sich hier nicht um Novellenartiges in irgend einem modernen und cispyrenäischen Sinne handelt, sondern um Sagenhaftes der mannichfaltigsten Art, aber ohne nachweislichen Anschluss an irgend einen bekannten Kreis der Sage oder der sagenhaften Geschichte — oft ohne alle und jede historische oder locale Anknüpfung, wobei freilich zu erwägen, dass gerade hier manches Trümmerhafte vorliegt.“

Ursprungs gemeinsam, aber eine Schattierung von dem Einflusse und Verkehre der allgemeinen feudal-aristokratischen Ritterschaft bei allen civilisierten Nationen Europas auf- und untereinander erhalten. — Andere Romanzen dieser Gattung schildern verliebte Abenteuer aus dem Verkehre mit den Mauren, aber nicht blos im morisken Costüme, sondern mit sagenhafter Grundlage und im volksmässigen Tone; wie die in der Primavera unter No. 121 — 132 zusammengestellten. Diese sind daher gewiss von den gleich zu erwähnenden von Kunstdichtern gemachten morisken zu unterscheiden. Zu den ausgebildeteren Juglar-Romanzen dieser Gattung zähle ich aber die berühmte vom Conde Alarcos und der Infantin Solisa (s. Primavera No. 163; — als *Pliego suelto* mit dem Titel: „*Romance del Conde Alarcos y de la Infanta Solisa*, *fecha por Pedro de Riano*," nach Brunet gegen 1520 gedruckt); und die: „*Como el Conde don Ramon de Barcelona libró á la emperatriz de Alemaña que la tenian para quemar*," (s. Primavera No. 162). Es versteht sich von selbst, dass auch unter den Romanzen von ritterlichen Liebesabenteuern einige von den Kunstdichtern des 16. und 17. Jahrh. verfasste vorkommen, die theils nur ältere Romanzen in ihrer bekannten Weise verarbeiten (ein Beispiel davon ist die allein mit Recht von Duran unter die morisken gereihte No. 11 von Moriana), oder doch noch sagenhafte Grundlage verrathen (wie z. B. die Romanzen von den „*Comendadores de Córdoba*" von Juan Rufo, im *Rom. gen.* und im *Canc. de enamorados;* bei Duran No. 1032—36; die vom „*Conde Cabreruelo*" im *Rom. gen.*, Duran, No. 331; — die von „*Don Bernaldino*" im *Canc. de rom.*, *Primav.* No. 149; vielleicht aus einem Ritterbuche; u. s. w.); theils aber schon reine Erfindungen sind.

Noch muss ich hier der Ansichten und Eintheilung Duran's von den Ritterromanzen erwähnen, da er in der 2. Ausgabe seines Romancero sie neuen und eingehenderen Untersuchungen unterzogen und Puncte die ich nur berührt habe, mehr hervorgehoben und ausführlicher behandelt hat[1].

Drei Puncte sind es hauptsächlich die er hier von neuem untersucht: 1) die Quellen der Ritterromanzen; 2) die Ursachen

---

[1] Auch diese Stelle ist aus meiner Anzeige von Duran's Werk in den Blätt. f. lit. Unterh. eingeschaltet.

des eigenthümlichen Charakters der Ritterpoesie, und 3) ihrer verhältnissmässig geringern Ausbildung in Spanien.

Er giebt darüber die Resultate seiner gewissenhaften Studien mit der Bescheidenheit eines wahren Gelehrten grossentheils nur als Conjecturen; wenn ich mir daher in Manchem davon abweichende Ansichten dagegen vorzubringen erlaube, so bin ich weit davon entfernt den Verfasser zurechtweisen oder es besser wissen zu wollen: diese Bemerkungen machen keine weitern Ansprüche als Beiträge zur Lösung dieser noch vielfach dunklen Probleme zu sein, und eben nur als Ansichten zu gelten.

Für die Quellen der Ritterromanzen hält Duran ausschliesslich oder doch hauptsächlich die Ritterepen und Ritterromane (*libros y novelas de su género*) des feudalen Mittelalters, oder halb historische, halb romantisch ritterliche Chroniken *(crónicas caballerescas escritas, ya en verso, ya en prosa)*, kurz geschriebene Werke und die literarische Ueberlieferung, und zwar sind ihm diese Quellen meist fremden (französischen) Ursprungs, die in Spanien während des frühern Mittelalters nur bruchstückweise, eben in diesen wenigen Romanzen, aber entkleidet von ihrer brillanten orientalischen Färbung, von dem piquanten epigrammatischen französischen Beigeschmack (*por unos pocos romances, y esos privados de las brillantes bellezas orientales, y del picante epigrámatico y sabroso francesismo que les era propio)*, bekannt, und von denen nur einige erst seit dem 15. Jahrh. vollständig in's Spanische übertragen wurden. Denn die Amadis-Romane, denen nur ein paar Romanzen entnommen sind, waren zwar allerdings (wenigstens vom vierten Buche an) auf spanischem Boden entstanden, aber erst im 16. Jahrhundert, als längst der echte feudale Rittergeist sich ausgelebt hatte, daher ohne alle historische und volksthümliche Grundlage, ganz fabelhafte Nachbildungen der ältern Ritterromane, reine Producte eines künstlich gemachten und verfälschten Feudalgeistes (*producto de un espíritu feudal facticio y falso*), daher sie weder im spanischen Volke Wurzel schlagen noch sich halten konnten.

Dies führt Duran zur Untersuchung der zweiten Frage: warum das „feudale Ritterthum“ in Spanien nie recht heimisch wurde, warum sich hier ein eigenthümliches spanisches *(caballerismo español)* gebildet habe? Er entwickelt nun vortrefflich, wie das eigentlich feudale Ritterthum mit exclusivem Aristokra-

tismus in Spanien nie recht Wurzel fassen, nie sich viel weiter als in den von französischen Dynastien beherrschten oder an Frankreich grenzenden Theilen der Halbinsel ausbreiten konnte. Denn als nach der Eroberung des Landes durch die Araber das kleine Häuflein freier Christen es von den Gebirgen Asturiens aus wieder Schritt für Schritt zurückerkämpfen musste, da musste Jeder bewaffnet werden, Jeder am Kampfe theilnehmen, die gleiche Gefahr machte Alle zu Genossen und nur grössere Tapferkeit gab auch höheres Ansehen und die Wahl bestimmte die Führer und später selbst die Könige. Wenn schon dadurch in die neue spanische Gesellschaft ein vorherrschend demokratisches Element kam, so wurde dies noch mehr begünstigt durch die Art wie das Wiedereroberte geschützt und gewahrt werden musste; denn um die hier und dort dem Feinde abgerungenen und in noch sehr losem Zusammenhang stehenden Striche und Örter zu wahren, um sie gegen seine unablässigen und plötzlichen Wiedereinfälle zu vertheidigen, konnte man sich nicht in vereinzelten Burgen halten, sondern man musste sich in befestigten Städten zusammendrängen, die häufig nur ihrer eigenen Wehrkraft überlassen blieben. Diese Städte wurden wahre Gemeinwesen, kleine Republiken, die theils aus Noth in ihrer isolierten Lage, rings von Feinden umgeben, sich selbst rathen und regieren, theils um Lust und Muth zur Ansiedelung und Vertheidigung in solchen Gefahren ausgesetzten Örtern zu geben, mit besondern und sehr freisinnigen Vorrechten *(fueros)* ausgestattet werden mussten. Die Herrenrechte, die in andern von glücklichen Eroberern im Angriffskriege gegründeten Reichen die Geleitsmänner und Gefolgsgenossen der Heerführer erwarben, wodurch einerseits die Eroberer zum herrschenden Lebensadel, andererseits die Besiegten und Alle die nicht zu diesen privilegierten Waffenfähigen zählten, zu deren Hörigen wurden, waren in Spanien durch jene eigenthümlichen Verhältnisse auf jene Städtegemeinden selbst übergegangen und ihnen durch Jahrhunderte geblieben. Dadurch konnte in Spanien, besonders in Castilien, keine solche Ungleichheit der Rechte und Stände, kein solch exclusives Ritterthum aufkommen wie in den eigentlichen Feudalstaaten. Dadurch ward in der Regel jeder Spanier, weil zum Waffendienst gezwungen, auch waffen- und ritterfähig; in Asturien hielt sich Jeder für einen Hidalgo, und jeder Bürger der

castilischen Städte, der den Reiterdienst leisten und Ritterrüstung sich anschaffen konnte, galt auch für einen Ritter, wie umgekehrt viele ritterbürtige Geschlechter sich als Bürger in die Städtegemeinden aufnehmen liessen und um Municipalämter bewarben. So ward einerseits in Spanien der ritterliche Geist viel allgemeiner verbreitet, das ritterliche Vorrecht nicht kastenmässig abgegrenzt und Ritter- und Bürgerthum inniger verschmolzen; andererseits, weil eben die Anmassung und der Druck der Feudalherrschaft hier minder möglich und fühlbar war, bedurfte es auch nicht zu deren Milderung der conventionellen Protection Schutzloser und der sich nur aus Edelmuth selbst beschränkenden feudalen Chevalerie durch ordensmässige Statuten und Gelübde. Diese Chevalerie hat aber ihre Grossmuth und ihre Gesetze, ihre abenteuersuchenden Kämpfe und ihren Wunderglauben eben in den Ritterepen und Ritterromanen selbst zu verherrlichen gesucht.

Dadurch glaubt Duran auch die dritte Frage gelöst: warum solche Ritterepen und Ritterromane im Mittelalter auf spanischem Boden nicht wohl naturwüchsig entstehen und gedeihen konnten; dort bis zum 16. Jahrhundert grossentheils nach fremden Quellen, bruchstückweise und bedeutend modificiert nur in eben nicht zahlreichen Romanzen Eingang fanden, in welchen die Sagen des karolingischen Kreises, weil am nächsten mit den Glaubenskämpfen der Spanier verwandt und zum Theil auf spanisches Gebiet verpflanzt, noch am meisten bearbeitet wurden. Darum sind ihm auch die Amadis-Romane nur nachgeahmte Kunstproducte ohne Wurzel im spanischen Charakter und Volke, eine vorübergehende Hofmode, ohne Dauer, ohne einen ausgezeichneten Dichter, und sobald ein solcher, wie Cervantes, ihre Bodenlosigkeit aufdeckte, auch schnell untergegangen, so dass sie ausserhalb Spaniens, besonders in den aus dem Feudalismus hervorgegangenen Staaten, mehr verbreitet wurden und sich länger erhielten[1]. Hierin sieht auch Duran die Ursache, warum

[1] Da diese Charakteristik der Amadis-Romane nicht nur an und für sich ganz vortrefflich, sondern für Viele neu und geeignet ist, langjährige und tiefeingewurzelte Vorurtheile für immer zu verscheuchen, die selbst noch einen so gelehrten Kritiker wie Ticknor vermochten diese Dichtungsgattung als einen Zweig der „volksmässigen" aufzuführen und dadurch in ein ganz schiefes Licht zu stellen, so will ich einige der schlagendsten Stellen im Original hersetzen (S. 20): „. . . *fué facticio el furor con que en el siglo XVI se lanzaron*

das Abenteuerlich-Wunderbare, das er durchwegs dem Orient entstammen lässt, und daher nach ihm der „Orientalismus“ sich in der feudalen Ritterpoesie viel früher und allgemeiner eingebürgert hat als in der spanischen, die von deren Nachahmung sich trotz des Verkehrs mit den Arabern ganz frei davon hielt, weil sie eben ein eigenthümlich nationales, sozusagen bürgerliches Ritterthum repräsentierte, das in realem Boden wurzelte und dessen vorzüglichster Träger der Nationalheld der Cid war.

So viel Wahres und Scharfsinniges auch in diesen Ansichten ist, so möchte ich mir doch erlauben einige Bedenken oder wenigstens Beschränkungen dagegen vorzubringen. So scheint mir die Annahme: dass die Ritterromanzen fast ausschliessend aus fremden Quellen durch literarische Ueberlieferung geschöpft seien, doch einer Ermässigung zu bedürfen, und zwar auch hier ihrer principiellen und formellen Bildung gemäss, die überall das sicherste Kriterium giebt. Duran hat unbezweifelt Recht in Rücksicht der aus dem Kunstprincip hervorgegangenen und kunstmässig gebildeten; den Juglarromanzen, die grossentheils Sagen des karolingischen Kreises behandeln, liegen zwar auch fremde literarische Vorbilder, die französischen *Chansons de geste*, unverkennbar zugrunde, ja diese haben, wie ich oben gezeigt, wesentlichen Einfluss auf die Bildung der gegenwärtigen Romanzenform überhaupt gehabt; doch ist ebenso unverkennbar, dass mehrere derselben durch mündliche Ueberlieferung, eben durch die wandernden französischen Jongleurs nach Spanien verpflanzt und dort mit analogen heimischen Sagen (z. B. von Bernardo del Carpio, von Gaiferos u. s. w.) verbunden wurden; dass endlich unter den Ritterromanzen, die vereinzelte ritterliche Liebesaben-

nuestros poetas y narradores á la imitacion y propagacion de los libros de caballería, cuyo tipo fué el Amadis de Gaula . . . y en efecto, ¿qué épocas, qué circunstancias de nuestra verdadera civilizacion retrataban los Amadises? ¿Qué tipo necesario y popular de ellos existió entre nosotros? ¿Cómo, sin él, pudieran dar mas resultados que serviles y disparatadas imitaciones? El caballerismo exagerado é inútil de los Amadises solo pudo representar á los hombres de corte cuya caricatura fué Don Quijote. Ademas, en prueba de que las expresadas fábulas no tenian el sello de nuestra verdadera y arraigada civilizacion, de que no salian de nuestras entrañas, basta considerar que, aun siendo nosotros los autores de ellas, obtuvieron mas boga y celebridad en los paises extraños.“ Vergl. das früher über den Roman von Amadis Gesagte.

teuer besingen, noch einige sind die noch ganz das Gepräge der Ueberlieferung durch den Volksmund und der Entstehung auf spanischem Boden tragen, wird kaum in Abrede zu stellen sein und liegt in der Natur der Sache, was auch er, wie wir sehen werden, im Widerspruch mit seiner allgemeinen Charakteristik, in der speciellen dieser Art vollkommen anerkannt hat.

Dass aber in Spanien die Rittersagen nicht über die rhapsodische Bildung in Romanzen hinauskamen, nicht wie z. B. in Frankreich sich zu encyklischen Ganzen, zu volksmässigen Epen zusammenschlossen, dass selbst die Romanzen viel freier vom Mythisch-Wunderbaren geblieben sind, das Duran durchweg als „Orientalismus" bezeichnet, — davon ausschliessend die Ursache in dem speciell-spanischen antifeudalen Ritterthum zu suchen, scheint mir abermals einer Modification zu bedürfen, so treffend ich auch Duran's Entwickelung und Charakteristik desselben finde und dessen Einfluss auf die volksmässige spanische Ritterpoesie nicht leugne. Davon lag, wie ich schon früher ausgeführt habe, die Hauptursache in dem Mangel der Grundbedingungen der reinen ursprünglichen, der wahrhaft volksmässigen Epik überhaupt in Spanien, jener Continuität eines mythischen Heroenthums und vorchristlichen Volksglaubens, in dem Mangel an einer höhern epischen Einheit *(un pensamiento de unidad trascendente, propia del poema épico*, wie auch Duran zugiebt). Darum konnten und mussten sich nicht nur die ritterlichen, sondern selbst die historischen Sagen bei den Spaniern gleich von vornherein in der episch-lyrischen Form des Volksliedes, der Romanzen gestalten und dabei stehen bleiben; darum haben sie die mythischen Elemente (keineswegs blos „orientalischen", sondern auch keltischen und germanischen Ursprungs) nicht nur als aus der Fremde stammende, sondern als ihrer ganzen Anschauungs- und Denkweise fremdartige ferne gehalten, sodass sich aus eben diesen Ursachen bei den Spaniern vielleicht unter allen Völkern Europas die wenigsten eigenthümlichen Volksmärchen finden, wie auch Duran bemerkt hat (S. 22)[1]; darum haben erst die seit dem 16. Jahr-

[1] Ueber diesen Mangel an eigenthümlich spanischen Märchen klagt W. J. Thoms („*Lays and legends of Spain*", London, 1834) und beruft sich auf den Ausspruch eines „*distinguished writer in the „Quarterly Review*", der mit der Oberflächlichkeit eines Reviewer's und der Borniertheit eines Engländers

hundert nach fremden Ritterbüchern oder einheimischen Nachahmungen derselben (Amadise u. s. w.) gemachten Romanzen erst den ganzen Apparat von Feen, Zauberern, Riesen u. s. w. aufgenommen und sind, wie ihre Quellen, in Spanien doch nie eigentlich volksthümlich geworden.

Duran hat die Ritterromanzen gegliedert: 1) in die von vereinzelten ritterlichen Liebesabenteuern (*caballerescos sueltos y varios*). Er charakterisirt diese Art also:

„Sie ist die interessanteste, weil sie fast lauter Romanzen traditionellen Ursprungs (*de época tradicional*) enthält, weil sie sich noch am meisten dem Orientalismus nähert, den wir unmittelbar von den Arabern empfingen, weil sie trotz dem frei ist von literarischen Ansprüchen *(porque aun asi carece de pretensiones literarias)*, weil sie schlicht und recht die intimsten Gefühle und den Glauben des Volks ausdrückt *(porque expresa bien y sencillamente las pasiones íntimas y las creencias populares)*, weil sie sich rein erhalten hat von Übertreibung und gesuchtem Ausmalen *(de amplificaciones estudiadas)*, weil sie dramatischer ist als die übrigen, und endlich weil sie einige jener Überlieferungen von orientalischen Mythen erhalten hat *(porque conserva ciertas tradiciones de creencias orientales)*, den Ausflüssen oder Quellen jener Märchen *(cuentos maravillosos)*, womit sich unsere Vorfahren die langen Winterabende vertrieben. Einige Romanzen dieser Art sind vielleicht die einzigen Überreste in welchen sich noch am reinsten und am wenigsten modificiert jene Märchenlust *(espíritu narrador)* ausspricht, jene Nothwendigkeit, so unwiderstehlich bei den Völkern des Orients, die kein Theater haben, sich die langweiligen Stunden des Lebens durch das Anhören poetischer Erzählungen erträglicher zu machen. Der grössere Theil derselben scheinen Bruchstücke ausführlicher kleiner Geschichten *(de largas historietas)* zu sein, die nicht ganz auf uns gekommen sind, es sei denn in jenen mündlich fortgepflanzten Märchen, welche alte Weiber den Kindern und dem leichtgläubigen Volke zu erzählen pflegen, Märchen, in Wesenheit und Form ganz jenen Wundererzählungen ähnlich, welche die Araber uns so überliefert haben,

---

der „Inquisition" allein Schuld giebt, das Aufkommen der Märchen in Spanien unterdrückt zu haben!

wie sie sie von andern noch ältern Völkern Asiens überkommen hatten.“

In dieser Charakteristik ist neben viel Treffendem und Wahrem doch auch manches gar zu einseitig Aufgefasstes und daher zu Missverständniss Veranlassendes. Vor allem hat auch hier Befangenheit in Nationalvorurtheilen und mindere Bekanntschaft mit keltischer und germanischer Mythologie den sonst so scharfsinnigen und gelehrten Verfasser verleitet, Alles was nur entfernt an Feen- und Zauberglauben streift, für „orientalischen“ Ursprungs durch arabische Vermittelung zu halten; dann scheint er unter den Romanzen so verschiedenartigen Ursprungs, die, wie wie wir sehen werden, in dieser Unterabtheilung begriffen sind, nicht strenge genug unterschieden, fast, möchte ich sagen, willkürlich gerade die Merkmale, welche die Heterogenität in Ursprung und Form charakterisieren, vermengt und, was höchstens von einigen spätern oder ganz kunstmässigen gilt, auch auf die alten, ächt volksmässigen übertragen, ja als die Grundmerkmale der ganzen Art dargestellt zu haben. Denn es ist allerdings wahr und liegt in der Natur der Sache, dass gerade unter den Romanzen dieser Art einige der „interessantesten“, weil der ächtesten und volksmässigsten, sind; aber in diesen wird kein unbefangener Kenner eine Spur von dem sogenannten „Orientalismus“, kaum von Märchenhaftem überhaupt entdecken können, weil sie „der schlichte und rechte Ausdruck des intimsten Nationalgefühls und des Volksglaubens“ sind, so eigenthümlich und so abweichend von den Gefühlen und dem Glauben der nächsten Nachbarvölker (Franzosen und Araber), dass Duran selbst, wie ich gezeigt habe, zur Aufstellung eines „eigenthümlich spanischen Ritterthums“ (*caballerismo español*), im Gegensatz zum feudalen und zu dessen Cultus des Mythisch-Wunderbaren, nach ihm „Orientalismus“, seine Zuflucht genommen hat, um das Augenfällige dieser Erscheinung zu erklären. Spuren vom Feen- und Zauberglauben finden sich nur, wie gesagt, in ein paar wohl noch ältern volksmässigen Ritterromanzen, aber offenbar französischen Ursprungs, in einigen schon nach den im 16. Jahrhundert gedruckten Ritterromanen gemachten Juglarromanzen (wie z. B. von Floriseo, wozu ich die Duran entgangene gedruckte Quelle in der Abhandlung über die prager Sammlung nachgewiesen habe), oder ganz kunstmässigen (wie in den schwülstigen Romanzen des Lucas Rodri-

guez von Albanio y Felisarda). Märchenhafte Elemente finden sich wohl in den wenigen hier zuerst von Duran nach mündlicher Überlieferung mitgetheilten oder von ihm selbst nach traditionellen Bruchstücken bearbeiteten Romanzen, aber sie sind ebenso offenbar wie die in einigen der später zu besprechenden Vulgärromanzen enthaltenen erst aus den in neuerer Zeit auch nach Spanien verbreiteten allgemein europäischen Volksmärchen entnommen[1]. So hat z. B. die aus mündlicher Ueberlieferung (in Andalusien, im Bezirk von Ronda) mitgetheilte Romanze „*El conde Sol*“ (Nr. 327; — auch *Primavera* Nr. 135) Züge die an das allbekannte Märchen vom gestiefelten Kater und noch mehr an das vom Könige Drosselbart oder Bröselbart erinnern. Ist hier das letztere Märchen nur noch in einigen Zügen zu erkennen, so findet es sich seinem wesentlichen Inhalte nach ganz und noch überdies mit einigen, andern Märchen entnommenen Nebenzügen ausgeschmückt in den von Duran selbst bearbeiteten Romanzen Nr. 308 — 316, deren Originale er in seiner Jugend in einer nun verlorengegangenen Handschrift des 15. Jahrhunderts (?) gelesen haben will, die ihm aber noch viel früher verfasst zu sein schienen und die er nun aus dem Gedächtniss so treu als möglich wiederzugeben gesucht, was er auch mit vielem Geschick gethan hat. Aber doch möchte ich sehr bezweifeln, dass die Originale, wenn die Handschrift wirklich so alt war, auch in der Romanzenform aufgezeichnet waren, denn damals hätte man noch kaum Romanzen der Aufzeichnung werth gehalten[2]); vielmehr dürften

[1] Trotz der noch dem Mittelalter angehörigen bekannten Apologensammlungen des spanischen Juden Petrus Alfonsi, des Infanten Don Juan Manuel und des Juan Ruiz, Erzpriesters von Hita, und der catalanischen Bearbeitung einer französischen Märchensage von dem „Mädchen ohne Hände“ (*Historia del rey d'Ungria;* vergl. darüber „*Biblioteca de autores españoles*“, *III*, 9, und meine Anzeige des „*Pentamerone*“ in den wiener „Jahrbüchern der Literatur“, CXIX, 241), haben sich davon keine Spuren in ältern Volksromanzen erhalten, und wohl erst seit dem 16. Jahrhundert sind die Spanier durch die Franzosen und Italiener mit den Märchen der andern Nationen bekannter geworden, und diese sind auch bei ihnen dann mehr in das Volk gedrungen.

[2] Duran sagt selbst von dieser Handschrift: „*De todas maneras, la pérdida del códice que contenia el original de este y mas de otros cuarenta romances* (?), *á lo que recuerdo* (!), *es irreparable; pues si segun presumo era de la primera mitad del siglo XV, seria el único documento que contra la regla general acreditase la existencia de una coleccion manuscrita de romances viejos y populares*

sie „*Romances*“ (wenn sie wirklich diesen Titel führten) in der frühern Bedeutung dieses Worts, d. i. kunstmässige Rittergedichte nach Art des „*Libre d'Appolonio*“, der erst erwähnten „*Historia del rey d'Ungria*“ u. s. w., und ebenfalls nach französischen Vorbildern verfasst gewesen sein, wie denn auch Duran französische Ueberlieferung für die unmittelbare Quelle seiner hier mitgetheilten märchenhaften Romanzen hält und aus derselben Quelle die damit zusammenstimmende bekannte Novelle Alamanni's stammen lässt[1].

---

anterior al siglo XVI, de los cuales romances alguno tomaba su asunto de las fábulas de orígen sanscrito (?).“

[1] Vergl. über das auch im „*Pentamerone*“ (*IV*, 10: „*La soperbia castecata*“) vorkommende Märchen meine Anzeige desselben (a. a. O. S. 243). Noch anderer auch nach Spanien gekommener Märchen gedenkt Duran („*Prólogo*“, S. 22) aus mündlicher Ueberlieferung; wie z. B. „*el cuento de la reina convertida en paloma*“ (wahrscheinlich das gleichnamige Märchen im „*Pentamerone*“, *II*, 7) und . . . „*del negro Gafitas de la Luz, cuya amada, perseguida por sus padres y sometida á trabajos imposibles, llamaba á las aves, que con sus lágrimas lavaban y con sus picos planchaban la ropa que la jóven debia preparar*“ (wohl aus einem Märchen ähnlich dem von „Der goldenen Wurzel“ im „*Pentamerone*“, *V*, 4 und dem schwedischen „*Wattuman*“?). Duran hält diese Märchen wohl für orientalischen Ursprungs, kann sich aber nicht genug verwundern, dass sich davon weder arabische Originale noch spanische Aufzeichnungen in Spanien finden und er sie nur aus mündlicher Ueberlieferung kennengelernt habe: „*Yo me acuerdo que en mi niñez, en mi edad adulta, y aun ahora en mis viejos años, oia y oigo en boca de las ancianas rudas una multitud de estas narraciones, con un inmenso placer, y que aun excitan mi anhelosa curiosidad. Pero ¿en qué tiempo nacieron? ¿cuando se popularizaron? ¿por qué no se convirtieron en romances, ni se han escrito?*“ Ich sollte glauben, weil diese Märchen eben erst seit dem 16. Jahrhundert grossentheils aus Frankreich und Italien (besonders mag der „*Pentamerone*“ viel dazu geliefert haben) nach Spanien eingewandert und noch viel später erst unter das Volk gekommen sind, dann aber auch wirklich in den Vulgärromanzen des 17. und 18. Jahrhunderts sich mehrere davon bearbeitet finden. Trotzdem wäre es sehr zu wünschen, dass Duran sich von der Besorgniss, nicht den rechten Ton der Wiedererzählung zu treffen, nicht abhalten lasse, die ihm aus mündlicher Ueberlieferung bekanntgewordenen Märchen mitzutheilen; denn sollten wir auch kaum unsern Märchenschatz an neuem Stoff dadurch vermehrt sehen, so ist es doch höchst interessant, die Art und Weise der spanischen Versionen näher kennen zu lernen. Duran wäre ganz der rechte Mann dazu, und brauchte er noch ein Vorbild, so fände er es ja in der Brüder Grimm „Kinder- und Hausmärchen“ ganz nach Wunsche vor! — Das seitdem von Duran in der oben erwähnten: *Leyenda de las tres toronjas* freilich sehr frei und mehr kunstmässig bearbeitete Märchen nach dem *Pentamerone* (V. 9.), sowie die meist nach derselben

Übrigens finden wir in dieser Abtheilung, wie gesagt und wie natürlich, die grösste Mannigfaltigkeit, Romanzen aus fast allen Classen, von den wenigen kostbaren Überresten alter Volkspoesie an bis zu den geistreich-coquetten Kunstromanzen des Góngora und den affectiert-schwülstigen eines Lucas Rodriguez, und dazwischen aus den Übergangsperioden der ältern Juglarromanzen, jener der Kunstdichter des 15. Jahrhunderts, der überarbeiteten in der Manier des Sepúlveda und Timoneda, und der Bänkelsängerromanzen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, ja Romanzen aus mündlicher Überlieferung der Gegenwart.

Die zweite Unterabtheilung enthält die Romanzen, die nach den spanischen Ritterromanen gemacht sind, und die Duran „*Romances caballerescos de las crónicas galesas*“ überschreibt, weil sie, wie ihre Quellen, auf reinen Fictionen eines wälschen oder griechischen Ursprungs (*fábulas galo-grecas*) beruhen. Es sind vier Romanzen (eine im Nachtrag, Nr. 1890) nach dem „*Amadis de Gaula*“ (eine fünfte, Duran unbekannt gebliebene habe ich aus der prager Sammlung gegeben) und 13 Romanzen von Lucas Rodriguez, die nach dem „*Espejo de príncipes y caballeros*“ die Abenteuer des Sonnenritters (*Caballero del Febo*) erzählen. Die Amadis-Romanzen hält Duran noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts abgefasst und verwundert sich über ihre geringe Anzahl bei der grossen Verbreitung dieses Romans. Dies ist aber nur ein neuer Beweis von dessen Bodenlosigkeit und seinem Mangel an wahrer Volksthümlichkeit, wodurch er eben nur als Modelecture auf die galant-höfischen Kreise eingeschränkt blieb. Die Romanzen des Lucas Rodriguez sind blosse literarhistorische Curiositäten. Ich möchte zu dieser Abtheilung noch ein paar von Duran in die erste aufgenommene Ritterromanzen rechnen, wie die des Gil Vicente von „*Don Duardos y Flérida*“ (Nr. 288.) aus dem Roman vom „*Palmerin de Inglaterra*“, und die erwähnte, ebenfalls nach einem gedruckten Romane dieses Schlags gemachte von „*Floriseo y la reina de Bohemia*“ des Andres Ortiz (Nr. 287).

Die dritte Unterabtheilung: „*Romances caballerescos de las*

Quelle in Catalonien erzählten Märchen (s. meine „Proben portug. u. catalan. Volksromanzen“, S. 37 ff.) sind neue Beweise für den fremden Ursprung der zunächst durch französische und italienische Ueberlieferung vermittelten Märchen in Spanien. — Vgl. auch: W. Grimm, „Span. Märchen“, in Haupt's Zeitschrift f. deutsch. Alterh., Bd. XI. S. 210 ff.

crónicas bretonas" giebt auch hier nur die drei aus dem „*Cancionero de romances*" bekannten von Lancelot (zwei) und von Tristan (zu letzterer im Nachtrage Nr. 1891 die auch von Geibel und mir gegebene Variante; s. prager Sammlung, S. 99). Duran hält diese Romanzen mit Recht nicht vor dem 15. Jahrh. abgefasst. Aber auch hier setzt es ihn in Verwunderung, dass trotz der Bekanntschaft der spanischen Kunstdichter des Mittelalters mit den bretonischen Sagen, wie ihre häufigen Anspielungen beweisen (besonders im „*Cancionero de Baena*"), trotzdem dass ein paar Prosaromane dieses Kreises („*Lanzarote*", „*Tristan*", „*Baladro de Merlin*" und „*Jufre*") schon zu Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts ganz ins Spanische übertragen und gedruckt waren, doch nur so wenige Romanzen davon existieren und diese Sagen überhaupt nur so geringen Anklang bei dem spanischen Volke gefunden zu haben scheinen. Ich verweise auf den oben gegebenen Erklärungsversuch dieser Erscheinung, womit auch Duran ungefähr zusammenstimmt, nämlich: weil diese Sagen für das spanische Volk, für welches doch zunächst die Romanzen bestimmt waren, weder ein nationales noch ein religiöses Interesse hatten und ihm überhaupt durch ihren mythischen nnd mystischen Charakter zu heterogen waren, und, möchte ich nun hinzusetzen, weil sie eben vorzugsweise zur Verherrlichung der Chevalerie dienten, die Duran die „feudale" nennt und von der er gezeigt hat, dass sie in Spanien nie so volksthümlich geworden ist wie in andern Ländern.

Desto reichhaltiger ist die vierte Unterabtheilung, die der „*Romances de las crónicas caballerescas de Carlo Magno y los doce Pares de Francia*", wie Duran sie überschreibt, da er in der That nur literarische Überlieferung, wie Turpin's Chronik, die „*Reali di Francia*", die französischen Romane von den Haimonskindern, Reinhold von Montalban und Malagis, für die Quellen derselben hält; ich aber würde sie lieber „Romanzen des karolingischen Sagenkreises" nennen, weil ich, wie oben bemerkt, Spuren von auch mündlicher Überlieferung und eigenthümlich-spanischer Sagengestaltung in ihnen zu finden glaube.[1] Dass man auch

[1] Für meine Ansicht spricht auch dass, wie Duran selbst bemerkt, sich keine ältern Romanzen finden von Sagen dieses Kreises, trotzdem dass die sie enthaltenden Prosaromane in's Spanische übertragen, in Spanien gedruckt und

unter diesen Romanzen (ausser einigen wenigen ganz volksmässigen, zur ersten Classe gehörigen) zwei dem Ursprung und der formellen Bildung nach charakteristisch verschiedene Classen, die der älteren Juglarromanzen und die der spätern von Kunstdichtern überarbeiteten oder von vornherein nach Ritterromanen gemachten unterscheiden müsse, habe ich schon früher ausführlicher nachgewiesen. Duran hält mit Recht auch die ältesten der Juglarromanzen („*Romances viejos hechos por los juglares*") in der auf uns gekommenen Gestalt (*en su actual redaccion*) nicht für viel früher als in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts abgefasst; jedesfalls aber finden sich gerade unter diesen die der Form und Sprache nach überhaupt ältesten aufgezeichneten, weil eben sie schon ihrer Länge wegen zuerst aufgezeichnet wurden [1].

Mit Recht hat Duran in einer besondern, der fünften Unterabtheilung die „*Romances caballerescos cuyos asuntos están tomados de novelas ó de poemas italianos*" zusammengestellt, obwohl sie auch dem Karolingischen Sagenkreise sich anschliessende, aber nur äusserlich und aller traditionellen Grundlage entbehrende reine Erdichtungen oder parodische Umgestaltungen, nach den italienischen Kunstepen und Ritterromanen (besonders nach Ariosto's

---

später auch in Volksbüchern dort verbreitet waren, wie „*Flores y Blanca Flor*", „*Clamades y Claremunda*" u. s. w.; ja sogar von der so bekannten Sage vom Fierabras aus dem so verbreiteten Volksbuche von Carlo Magno giebt es nur Vulgärromanzen aus später Zeit; während zu den meisten und gerade den ältesten Juglar-Romanzen, wie vom Conde d'Irlos, von Gaiferos, Guarinos, Grimaltos, Montesinos, Claros de Montalban, Calainos, weder spanische Bearbeitungen noch selbst die französischen Originale bisjetzt aufgefunden worden sind. Wenn aber Duran sich wundert, dass von einer Rittersage, die er für genuin spanisch hält, nämlich dem Ritterromane von „Tirante el Blanco", sich keine Romanzen finden, so dürfte davon doch Dasselbe gelten, was von den Amadis-Romanen bemerkt wurde; denn Ticknor hat trotz der Einsprache seiner spanischen Uebersetzer ganz Recht, wenn er den „Tirante" ebenso gut für eine reine Fiction portugiesischen Ursprungs hält wie den „Amadis de Gaula"; worüber Ritson's gelehrte Ausführung in der langen Note zu dem Artikel „Tirant" in der „*Bibliotheca Grenvilliana*" aus dessen handschriftlichem Katalog der „*Romances now in the British Museum*" zu vergleichen.

[1] Ich habe die volksmässigen und Juglar-Romanzen des karolingischen Sagenkreises, weil stofflich sich zu einem Cyklus abschliessend, und zum Theil auch dem formellen Charakter nach von den übrigen Ritterromanzen sich unterscheidend, in der *Primavera* unter der Rubrik: *Rom. caballerescos del ciclo carlovingio* zusammengestellt.

„*Orlando furioso*“) ebenfalls nur von Kunstdichtern des 16. und 17. Jahrhunderts gemacht, enthalten. Bemerkenswerth und den tiefern Sinn der Spanier für das Sagenhafte beurkundend aber ist es, dass sie selbst in diesen aus so unlautern Quellen geschöpften Romanzen nur die ernst gehaltenen Partien mit Ausschluss aller parodischen Elemente aufgenommen und sogar die ihnen so nahe gelegte ironische Färbung vermieden haben. Darunter befinden sich auch ein paar in frühern Sammlungen nicht vorkommende, wie Nr. 413, aus einer Handschrift des 16. Jahrhunderts, und im Nachtrag Nr. 1892, aus einem fliegenden Blatt.

Solche von den Kunstdichtern, wenn auch im Ernste carikirte und durch falsches Pathos entstellte Romanzen von einer hohlen aufgedunsenen Ritterlichkeit riefen aus derselben Ursache wie bei den morisken die satyrischen von selbst hervor, welche die sechste Unterabtheilung: „*Romances caballerescos doctrinales, satíricos y de burlas*“, hier bilden. Es sind deren aber nur drei, zwei auf die besonders von den Kunstdichtern ausgebeutete Sage von Durandarte und Belerma (wovon eine sehr ausgelassene, aber sehr witzige von Góngora), und eine Beltran's weise Rathschläge enthaltend, die er dem neuvermählten Roldan ertheilt (die beiden anonymen aus dem „*Romancero general*“).

Als solche reine Producte der Kunstpoesie charakterisieren sich durch Form und Inhalt die *Romances moriscos*, also genannt zum Unterschiede von den historischen und sagenhaften aus den Kriegen und dem Verkehr mit den Mauren. Schon bei Besprechung von Perez de Hita's romantischer Geschichte der Bürgerkriege von Granada in der ersten Abtheilung (Nr. 11) habe ich der zu Ende des 16. Jahrh. (zwischen 1575 und 1585) unter den spanischen Hofrittern und Kunstdichtern aufgekommenen Mode gedacht, ihre Liebesabenteuer und Festspiele im morisken Costüme zu besingen, und meine Vermuthungen über die Veranlassung dazu ausgesprochen; eine Mode, als deren Erfinder zwar Hita nicht angesehen werden kann, die aber durch seine so beliebt gewordene Geschichte gewiss bedeutend an Verbreitung und Nachahmung gewann. Schon die wie mit einem Zauberschlage auf einmal hervorgerufene Menge von Romanzen dieser Gattung macht ihr Entstehen zur Modesache; denn während in den älteren Sammlungen noch keine Spur davon zu finden ist, erscheinen sie plötzlich massenhaft in den *Flores* und im *Romancero general*,

und verschwinden, wie eben ein Modenwechsel, nicht viel minder plötzlich in den nachfolgenden Sammlungen seit der Mitte des 17. Jahrhunderts. Eben so verrathen sie durch Inhalt und Form ihren wahren Ursprung. Hier findet sich fast keine Spur mehr von sagenhafter Grundlage, idealisierter Geschichte; alles dreht sich um ganz gewöhnliche Liebesintriguen, Eifersüchteleien, Hoffeste, Aufzüge, Turniere; zwar in einem Costüme, das sehr umständlich beschrieben wird und das sich für maurisch ausgiebt, aber so fagotiert und carikiert, dass die armen Mauren, die sich unter Spaniens warmem Himmel z. B. in Marlota, Albornoz und Alquicel, d. i. dreifache Oberkleider, hätten einhüllen sollen, erstickt wären[1]; zwar mit schön klingenden maurischen Namen, aber diese Gazul, Tarfe, Azarque, Lindaraja, Fatime, Zaida benehmen sich mit so raffinierter Galanterie, führen im Munde und auf Kleidern und Waffen so spitzfindige Concetti, Devisen und Motto's, dass trotz der dreifachen Verhüllung die ächt spanischen Galanes und Damas vom Hofe der Philippe für Jeden erkennbar sind, der nicht von derselben Moromanie angesteckt ist. Dazu noch die durchaus kunstmässige Form, die elegante aber gezierte Sprache, das sinnreiche aber affectierte Spielen mit Antithesen, die häufigen mythologischen Anspielungen — denn diese Mauren rufen nich Allah und den Resul-Allah an, sondern Jupiter und Venus! — die fliessende aber weichlich klingende Versification, die künstlich ausgebildete aber häufig gesucht verkünstelte Assonanz (fast alle morisken Romanzen haben klingende Assonanz und geregelte strophische Abtheilung). Eben diese Reize der Form haben die Nationalen geblendet, die, wie alle Südländer, dem Zauber süsser Melodien und üppiger Bilder nicht widerstehen können; aber die nüchterneren spanischen Kritiker selbst halten diese „*Romances moriscos*“ für „*castellanos y cristianos puros*,“ für

[1] Vgl. über die Tänze und Feste im morisken Costüme am portugies. Hofe im 15. Jahrh. *Mem. da Acad. de Lisboa, T. V.* 2 *p.* 44—45. Trefflich hat der Graf Circourt in seiner „*Hist. des Mores Mudejares*,“ *T. III. p.* 325 *suiv.*, diese Mummerei parodiert: „*Ces pauvres Mores des romances sont bariolés comme Arlequin, empanachés comme des saltimbanques, emblasonés de devises comme un livre de Saavedra: et quelles devises! des vaisseaux dont pensée forme la poupe, à qui ferme foi sert de pilote, et dont les écoutilles sont les deux yeux d'un amant*“ *etc.* — und im Gegensatz weist er ebenda, *p.* 326—327, nach bewährten Autoritäten das wirkliche Costüme der Mauren jener Zeiten nach.

nichts weiter, als reizende Spiele und Maskeraden ihrer Kunstdichter des 16. und 17. Jahrh., Góngora's und seiner Zeitgenossen[1]. Gewiss haben die besseren dieser Romanzen eigenthümliche ästhetische Vorzüge; gewiss verdienen sie in formeller Hinsicht sogar über jene alten volksmässigen gestellt zu werden (eine gute Anzahl davon ist jedoch schon durch alle Fehler und Auswüchse des Culteranismus entstellt, und gehört zu den „*romances mas ridículos, estrafalarios y culterizantes!*"); aber es ist Zeit, dass man bei ihrer Besprechung nicht mehr in die herkömmliche romantische Verzückung gerathe und für ächtes Gold preise, was doch nur glänzender Flitter ist; dass man einmal aufhöre, hinter diesen Masken die Realität der Geschichte oder der Sage zu suchen, diese reinen Erfindungen und Producte der Kunstpoesie für Volkslieder oder gar für Nachahmungen arabischer Originale zu halten. Nach solch maurischen Originalen hat natürlich der gute Depping und Alle, die sich gleich ihm von der Schminke der morisken Romanzen täuschen liessen, vergeblich gesucht, wie er selbst ganz ehrlich eingestanden hat (*T. I. p. XLV—XLVIII*); denn diese Mohren sind in der That mit etwas kritischer Lauge sehr leicht wieder weiss zu waschen. Es lässt sich von ihnen eben so wenig eine Nachahmung maurischer Romanzen nachweisen, als von der Romanzenform überhaupt die eines arabischen Vorbildes, und als es schwer sein dürfte, die seit Bouterwek stehend gewordene Phrase von dem „Orientalismus" der spanischen Poesie durch Thatsachen zu belegen. Denn die arabische Poesie war von vornherein eine mehr lyrische, und als die Araber Spanien eroberten, bereits eine völlig ausgebildete lyrische Kunstpoesie mit vorherrschend rhetorisch-panegyrischer Richtung, in der man daher vergeblich nach, den Romanzen auch nur entfernt ähnlichen Volksballaden suchen würde; — denn die Reimweise der Romanzen hat, wie ich gezeigt habe, eine bloss äusserliche, zufällige

[1] S. z. B. Alcalá-Galiano's berichtigende Bemerkungen zu Depping's Einleitung, *T. I. p. LXXX—LXXXI.* — **Saavedra, Duque de Rivas**, „*Romances históricos.*" *Paris.* 1841. 8. *p.* 6—7: „*Entonces nacieron los romances moriscos; engañándose mucho los que, escasos de erudicion, juzgan estas composiciones originariamente árabes. Error que se nota con solo considerar que ni lascostumbres, ni los afectos ni las creencias, que en ellos se atribuyen á personajes moros, son los de aquella nacion; advirtiéndose desde luego que son cristianos enmascarados con nombres y trajes moriscos;*" *etc.*

Ähnlichkeit mit einer arabischen, und ist, wie der Reim überhaupt, eine spontane Entwicklungsform der vulgär-lateinischen und romanischen Poesie; — denn um der so beliebt gewordenen Phrase von dem Orientalismus der spanischen Poesie eine reale Bedeutung beilegen zu können, müsste man beweisen, dass sie formell oder stofflich von der arabischen direct oder indirect influenciert worden sei. Wie ich aber die Unstatthaftigkeit eines solch directen Einflusses in formeller Hinsicht gezeigt habe, so ergiebt sich auch aus einer unbefangenen Untersuchung des stofflichen Gehaltes, ja selbst der Färbung und des Tones der spanischen Poesie im Ganzen wie im Einzelnen, dass man ihre charakteristischen Eigenthümlichkeiten nur aus der spontanen Entwicklung der nationalen Elemente und zeitlichen Interessen erklären kann und muss. So beschränkt sich die unmittelbare Entlehnung aus orientalischen Quellen in der ganzen spanischen Poesie des Mittelalters auf einige Apologe im Conde Lucanor und in den Poesien des Erzpriesters von Hita, welche Nachahmung und Entlehnung sie übrigens mit allen dergleichen Rahmen-Erzählungen des Mittelalters überhaupt gemein haben. Hingegen findet sich in den übrigen Producten der spanischen Volks- und Kunstpoesie jener Zeit und namentlich in den älteren Romanzen keine Spur von Orientalismus; eine Erscheinung, die bei den fortwährenden Berührungen mit den Arabern auffallen könnte, wenn man nicht bedächte, dass diese Berührungen auch fortwährend feindliche waren, dass nicht nur der Kampf um Existenz und Besitz, sondern noch mehr der religiöse Fanatismus die beiden Völker in trennendem Gegensatz und Hass erhielt, und dass die Spanier endlich die Sieger blieben; denn unter solchen Verhältnissen und bei auch sonst so heterogenen Völkern wird das minder gebildete von dem civilisierteren wohl sich materiellen Vortheil bringende Kenntnisse und Wissenschaften und manchen Comfort des Lebens anzueignen suchen; aber sein eigentlich geistiges Sein, seinen Glauben, sein Denken und sein Dichten um so eifersüchtiger vor dem fremden feindlichen Einfluss bewahren [1]. Bedenkt man diess,

[1] So sagt Diez, Grammatik der roman. Spr. Thl. I. 2. Ausg. S. 97, in Bezug auf den Einfluss der arabischen Sprache auf die spanische: „Nicht ein einziges Wort ist aus der Sphäre des Gemüthes entlehnt, als ob das Verhältniss zwischen Christen und Mahomedanern sich schlechthin auf den äussern Verkehr beschränkt, keine herzliche Annäherung, wie zwischen

so wird es nicht mehr auffallend erscheinen, wenn nicht nur die Volksromanzen, sondern auch die älteren Ritterromanzen durch-

---

Römern und Gothen, gestattet hätte." — Am besten ist diess in dem mehrerwähnten trefflichen Werke des Hrn. Grafen Circourt, T. III. *p.* 302—332, durch schlagende Thatsachen und die daraus eben so ungezwungen als scharfsinnig gezogenen Folgerungen und Resultate nachgewiesen und entwickelt. — Auch **Damas Hinard**, *l. c. T. I. p. XIX suiv.*, erklärt sich gegen den von seinen Landsleuten am meisten übertriebenen Einfluss der arabischen auf die spanische Poesie, und glaubt mit Recht, dass eher das Umgekehrte Statt gefunden habe. Eben so hat Bruce-Whyte in seiner sonst oft sehr wunderlichen „*Histoire des langues romanes et de leur littérature*" *etc. Paris*, 1841. 8. *T. II. p.* 115 *suiv.*, doch darin Unbefangenheit und Selbstständigkeit bewiesen, dass er keinen Einfluss der arabischen Literatur auf die span. und die provenz. vor dem 12. Jahrhundert zugiebt, und den späteren nur auf die doctrinalen und apologetischen Schriften, und zwar grösstentheils durch die Vermittlung der Juden beschränkt. Ihm ist auch sogar ein Schüler Fauriel's: *Emile de Laveleye*, „*Hist. de la langue et de la litt. provençales*," *Bruxelles*, 1845. 8. *p.* 201 *suiv.*, gefolgt. Endlich hat unter den Orientalisten selbst einer der gelehrtesten, und zugleich ein grosser Kenner der spanischen Geschichte und Literatur, Hr. Dozy (*l. c. T. I. p.* 609) auf die entschiedenste Weise den Stab gebrochen über den Pseudo-Orientalismus in der spanischen Poesie, und über die gesuchten arabischen Originale der morisken Romanzen insbesondere sagt er: . . . . „*quant à des romances arabes, on n'en trouve pas la moindre trace, et l'on peut regarder comme tout à fait surannée, l'opinion d'après laquelle les Romances moriscos auraient été traduits de l'arabe.*" — Wohl haben Gayangos (in den Zusätzen zu Ticknor, deutsche Uebersetzung. Thl. II. S. 679—681), Pidal (Einleit. zum *Cancionero de Baena, p. LVIII—LIX.*) und Malo de Molina (*Rodrigo el Campeador, Apend. XXII. p.* 146 *sig.*) die Existenz einer arabischen Volkspoesie in Spanien gegen Dozy zu beweisen gesucht; geben aber doch deren geringen Einfluss auf die spanische selbst zu.

Ein anderer gelehrter spanischer Kritiker, Hr. Eustaquio Fernandez de Navarrete äussert sich dagegen ganz frei von diesem nationellen Vorurtheil für den arabischen Einfluss in seinem interessanten: „*Bosquejo histórico sobre la novela española*" (als Einleitung seiner Ausgabe der „*Novelistas posteriores á Cervantes*", im 33. Bde. der *Bibl. de aut. esp., p. XXI*): „*En punto á la influencia del estilo árabe en los escritos castellanos, ha habido mucho de aprension: la influencia fué mayor en las cosas que en el modo de expresarlas. Digasenos en prueba, ¿qué orientalismo se encuentra en los rudos poemas del Cid, de Fernan Gonzalez, ni en las mas limadas poesías de Berceo y de Juan Lorenzo de Astorga, en donde los rasgos de imaginacion son tan escasos y tan natural y prosáica la expresion? El pueblo español, por su orígen, por su religion, por los climas que habitaba y aun por la rudeza misma de las costumbres, era un pueblo del Norte; y hasta que vivió por largos años bajo el hermoso*

aus frei von allem orientalischen Wunder- und Feenglauben sind; wenn die historischen Romanzen aus den Kriegen mit den Mauren (*romances fronterizos*) noch eben so rein von orientalischem Schwulst und Prunk sind, wie die übrigen historisch-sagenhaften, und nur Hass und Verachtung gegen die „*perros moros*“ athmen; wenn sogar die morisken Romanzen trotz all dem Maskieren und Coquettieren mit maurischen Namen und Trachten in Gesinnung und Sitte noch so unverkennbar christlich und spanisch geblieben sind, dass man auch auf sie Voltaire's bekannten Witz anwenden könnte: „*Grattez un peu, et l'Espagnol reparaîtra.*“ Darum kann man auch den Letzteren weder selbst einen unmittelbaren Orientalismus zuschreiben, noch durch sie mittelbar eine Steigerung der orientalischen Elemente in der spanischen Poesie bewirken lassen, wie die herkömmliche Phrase der Arabomanen lautet, die, sei es nun aus einseitigem Orientalismus, wie z. B. Andres, Conde u. s. w., oder aus falschem Liberalismus, wie Sismondi, Viardot und selbst Fauriel, Alles eher aus dem Arabischen herleiten und erklären, als aus der spontanen Entwicklung des Christlich-Nationalen! — Denn selbst der gewöhnlich so hervorgehobene Orientalismus der Gongoristen und späteren Dramatiker, wie z. B. Calderon's, ist nur eine Entwicklung und Potenzierung indigener Elemente, wozu die Prämissen schon im *Cancionero general* und bei Torres Naharro zu finden sind, die man doch schwerlich der Nachahmung arabischer Muster zeihen wird. Höchstens lässt sich zugeben, dass durch den friedlichen Verkehr und die Vermischung mit den Morisken nach der Eroberung von Granada der Charakter der Andalusier und in so weit auch die südspanische Volkspoesie und die Dichterschulen von Granada, Córdoba, Sevilla u. s. w. eine orientalische Färbung bekamen, wiewohl umgekehrt die Literatur der Morisken trotz ihrem heimlichen und darum nur

---

ardiente sol de Andalucia como señor de toda la Península, no tomó algo, aunque poco en verdad, del estilo hiperbólico de los árabes. . . . . . Esto basta para acreditar que la literatura española tenia ya entonces un carácter peculiar.“ — Um so mehr schliessen sich dieser Ansicht die mit den neuesten Forschungen vertrauten und durch keine Nationalvorurtheile beirrten Kritiker an, wie Lemcke, a. a. O. Thl. I. S. 19, II. 16 ff.; — Du-Méril, *Revue germanique*, p. 226—227, u. s. w. — Es sollte daher kein Literarhistoriker so seichte Urtheile, wie die Ochoa's etc., oder so antiquierte Ansichten, wie die Bouterwek's, mehr nachschreiben!

um so fanatischeren Halten an dem Glauben ihrer Väter, von der spanischen besonders in formeller Hinsicht noch viel mehr influenziert worden ist[1].

So wenig also der arabische Ursprung des Ritterthums und des Reimes, so wenig der Orientalismus der spanischen Literatur überhaupt Stich halten vor der nüchternen Kritik — die, von diesen Opiaten der Orientalisten nicht betäubt, der bequemen und oberflächlichen Erklärung durch bloss äussere Einflüsse die freilich mühsamere Nachweisung der inneren spontanen und organischen Entwicklung vorzieht — eben so wenig sind die „*Caballeros Granadinos*" der morisken Romanzen maurischer Abkunft, sondern „*aunque moros, hijos-dalgo*." d. h. obschon im maurisch sein sollenden Costüme, sind sie doch wahre Edelleute, *españoles y muy españoles!* — Denn in diesem ironischen Sinn — und nicht mit historischem Ernst sie für glaubwürdige Thatsachen nehmend, wie Sismondi u. A. gethan — erlaube ich mir diese Verse und all die „*ropería mora*" zu deuten.

Trotz alle dem darf ich jedoch hier nicht mit Schweigen übergehen, dass noch in neuester Zeit, und zwar in dem grössten Kenner der Romanzenpoesie, in Duran selbst ein Vertheidiger — obgleich schon in viel gemässigterer Weise — des Orientalismus oder wenigstens des arabischen Einflusses auf die maurischen und selbst auf die morisken Romanzen aufgetreten ist. Es wird

---

[1] Vgl. über die Literatur der Morisken: „*Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque royale.*" *Tome IV et XI*, die Artikel von Silv. de Sacy; — „*The British and Foreign Review or, European Quarterly Journal;*" *No. XV. January*, 1835. *Vol. VIII. p.* 63—95, den Artikel über Viardot's „*Essai sur l'hist. des Arabes et des Mores d'Espagne.*" Adolfo de Castro, *de la poesía morisca*, Einleitung zu seiner Ausg. der *Poetas líricos de los siglos XVI. y XVII.* in der *Bibl. de aut. esp.*, *Tomo* 42, *p. XIII—XVI.*; — und die nun in den Anhängen zum IV. Bde. der span. Übers. Ticknor's von Gayangos herausgegebenen Dichtungen der Morisken, *p.* 247—330. — Dort werden mehrere Schriften der Morisken in spanischer Sprache (aber in den Hands. mit arabischer Schrift) bekannt gemacht, und zwar poetische, die in den spanischen Formen ihrer Zeit abgefasst sind; wie z. B. die oben erwähnte poetische Erzählung von Jusuf und Suleicha, von einem Aragonier in der Mitte des 16. Jahrhunderts und in vierzeiligen Alexandriner-Strophen abgefasst; ein Leben Mohammed's, ebenfalls von einem aragonischem Mauren um 1603 geschrieben und in der gewöhnlichen Romanzenform. Die Stoffe sind also allerdings orientalisch, aber die Formen sind von den Spaniern entlehnt.

daher nach all dem Gesagten doch nicht überflüssig sein, die Ansichten eines so gewichtigen Kritikers, so wie dessen Eintheilung der unter der Rubrik: *Romances moriscos novelescos*, in der neuen Ausgabe seines Romancero zusammengestellten Romanzen noch ausführlicher zu besprechen und zu prüfen; um so weniger als die hartnäckigen Anhänger der früher verbreiteten Meinung und die Halbbekehrten — bliebe eine solche Autorität unberücksichtiget — hinlängliche Berechtigung zum Verharren oder zur Rückkehr darin finden könnten[1].

Auch Duran hat sich nämlich von der fast zum Nationalvorurtheil gewordenen Ansicht noch nicht ganz frei machen können, dass in der spanischen Poesie und namentlich in den morisken Romanzen ein orientalisches Element und der Einfluss der arabischen Poesie oder wenigstens maurischer Sitte und Denkweise sich zeige; ja auch er findet noch gerade in diesen Romanzen die „eigenthümlich spanische Ritterlichkeit" (*caballerismo propiamente español*) ausgebildet, hervorgegangen aus der in Jahrhunderte langen Kämpfen vorbereiteten und durch die völlige Unterwerfung der Mauren vollendeten Verschmelzung des orientalischen und spanischen Geistes, und gesteht daher den morisken Romanzen in so fern Objectivität und Volksthümlichkeit zu, als gerade in ihnen dieser nun vollendete Verschmelzungsprocess Ausdruck gesucht und gefunden habe.

Aber um diese dem stereotyp gewordenen Orientalismus der spanischen Poesie und der „geistigen" (nicht blos fingierten) Objectivität der morisken Romanzen scheinbar günstigen Aussprüche Duran's auf ihren wahren Gehalt und ihr rechtes Mass zurückzuführen, braucht man nur die Gegengewichte anzuwenden, die er selbst mit der nicht genug zu lobenden Naivetät eines ehrlichen Forschers in seinem neuen „Prolog" geliefert hat. Er selbst giebt nämlich zu (p. 22), dass in den ältesten, ächtesten historischen Volksromanzen keine Spur von Orientalismus, keine Spur von arabischem Einfluss sich zeige (*En los históricos primordiales nada de árabe se percibe, nada de oriental, y son puramente castellanos*); dass die morisken Romanzen viel später entstanden seien,

[1] Das Folgende ist daher aus meiner erwähnten Anzeige von Duran's Werk hier eingeschaltet, und einige kaum zu vermeidende Wiederholungen mögen dadurch entschuldigt werden.

die ältesten erst unmittelbar vor und nach der Eroberung von Granada und darunter nur wenige die eine Spur von arabischem Einfluss tragen (p. 10, nota 8: „*Con efecto, poco antes de la conquista de Granada, y quizá hasta algunos años despues, se hallan pocos romances moriscos novelescos que tengan vestigios muy señalados de la poesía árabe*); dass aus den morisken Romanzen selbst sich als unzweifelhaft ergiebt, dass erst nach der Vertreibung der Mauren sich jenes orientalische Element aus ihrer in die spanische Poesie verpflanzt und üppiger entwickelt habe (ebendaselbst: „*Sin embargo, si nos atenemos á los romances, parece cierto, que solo despues de la expulsion de los moros se desarrolló con brio entre nosotros aquella parte de poesía que nos dejaron*); ja dass die morisken Romanzen, welche das Hauptergebniss (*resúmen*) der arabisch-spanischen Poesie zu enthalten scheinen, nicht nur aus viel späterer Zeit stammen als die französischen Ritterromane und mehrere der italienischen Rittergedichte, sondern als die Romanzen, deren Stoffe aus jenen entlehnt sind (p. 21)[1]. Mit diesen vollkommen richtigen Bemerkungen hat aber auch er selbst zugegeben: den gänzlichen Mangel eines nachweisbaren Einflusses der arabischen Poesie auf die ältere, besonders die volksmässige der Spanier; den geringen Einfluss derselben auf die wenigen ächten Volksromanzen die er den morisken beizählt, die viel spätere Entstehung und kunstmässige Bildung der sogenannten morisken Romanzen im engern Sinne, und auch bei diesen die stoffliche Anlehnung an abendländische Vorbilder; so dass der so vielfach hervorgehobene und masslos übertriebene Orientalismus der eigentlichen morisken Romanzen selbst sich auf eine leichte Tünche, auf maurisch sein sollende Costüme, Namen und höchstens einige wirklich von den Morisken überkommene Sitten reduciert, womit die spätern Kunstdichter, wenn sie den Volkston der Romanzen nachahmen wollten, die Producte ihrer Phantasie bekleideten und in Mode brachten. Das ist in der That das wahre Mass des vielgepriesenen Orientalismus der morisken Romanzen, seine thatsächlich nachweisbare Entstehungszeit und

---

[1] So heisst es z. B. in der berühmten morisken Romanze von Gazul mit Bezeichnung auf die italienischen Rittergedichte:

No de tal braveza lleno
Rodamonte el africano etc.

Bildungsart! — Für die beiden letzten Momente ist die von Duran unter Nr. 1198 aus einem fliegenden Blatte (gedruckt zu Sevilla, 1610) mitgetheilte historische Volksromanze: „*De cómo y por qué el rey don Felipe III. expelió á los Moriscos de España, y de la pena que les causó este destierro*“, sehr merkwürdig, welche, unter dem frischen Eindruck der von ihr besungenen folgenreichen Maurenvertreibung entstanden, zeigt, dass kurz vorher, also zu derselben Zeit als die morisken Romanzen in Mode gekommen waren, die getauften, in die spanische Gesellschaft aufgenommenen Mauren (Morisken) erst durch ihre Wohlhabenheit, ihren Luxus und Übermuth sich zu den Löwen des Tages gemacht, dann aber den Neid und den Hass der altchristlichen Bevölkerung so sehr hervorgerufen hatten, dass die Regierung nur im Sinne dieser immer allgemeiner werdenden Stimmung handelte, als sie ihre Vertreibung decretierte. So, nachdem die Spanier auch den Geist des hundertjährigen National- und Glaubensfeindes völlig gebannt hatten, trieben sie mit seiner Hülle noch eine Weile ein ironisches Spiel. In den morisken Romanzen — grossentheils dem Producte dieses Spiels (denn gerade die schönsten rühren, wie gesagt, erst von Lope de Vega, Góngora und ihren Zeit- und Kunstgenossen her) — kann man daher doch kaum „eine Verschmelzung des arabischen und spanischen Geistes“ sehen, so wenig als in ihrem Coquettieren mit chevalleresker Galanterie „die eigenthümlich spanische Ritterlichkeit“, die zur Zeit ihrer Entstehung längst dem Hofjunkerthume das Feld geräumt hatte, und die, weil sie eben damals schon sich ausgelebt hatte, bereits von Cervantes mit wehmüthiger Ironie als ein Anachronismus dargestellt und ihr Wiederbelebungsversuch durch den Gegensatz des „gemeinen Lebens“ sogar lächerlich gemacht worden war[1].

---

[1] So hat Duran selbst in der Note 11 (*p.* 12 *y* 13) den Unterschied zwischen der alten naturwüchsigen ächtspanischen Ritterlichkeit und der spätern (seit dem Ende des 15. Jahrhunderts) Caricatur derselben in den Ritterromanen und in dem Spielen mit chevaleresken Formen trefflich charakterisiert und genetisch entwickelt, und wie gerade dieser Contrast zwischen Sein und Schein eine so einfach grosse Natur wie Cervantes zu einem Werke der Indignation begeistern konnte, in welchem er mit dem Instincte des Genies nicht nur eine Modethorheit, sondern das Unwahre in der ganzen damaligen Gesellschaft, ja in der menschlichen Natur überhaupt so meisterhaft schilderte, dass es für seine und für alle Zeiten ein Spiegelbild geblieben ist. Treffend sagt davon

Dieser Widerstreit zwischen besserer Überzeugung und einem noch nicht ganz überwundenen Nationalvorurtheil wird sich noch schärfer in Duran's Unterabtheilungen der von ihm unter der Rubrik der „Morisken" zusammengestellten Romanzen und in seinen Bemerkungen über dieselben herausstellen.

Nachdem er mit vollem Recht die Romanzen von den Gränzkriegen mit den Mauren (*fronterizos*), selbst wenn sie auch sehr sagenhafte Elemente enthalten (*histórico-fabulosos*), und die nach den italienischen Rittergedichten gemachten aus dieser Rubrik ausgeschieden und die erstern den historischen, die letztern den Ritterromanzen zugewiesen hat, theilt er die morisken ein: 1) in vereinzelt für sich bestehende, d. i. die nicht mit andern eine novellenartige Reihenfolge bilden (*sueltos*, *es decir*, *que no forman series de historia fabulosas ó novelescas*); 2) in solche die sich zu einem novellenartigen Kreise mehr oder weniger vollständig zusammenschliessen (*que son una sucesion de novelas mas ó menos completas*); 3) in die satyrischen, scherzhaften und burlesken, und 4) in die Nachahmungen der in den drei vorstehenden Abtheilungen aufgeführten Romanzen.

Unter denen der ersten Abtheilung findet er noch einige, die, wenn sie auch in der auf uns gekommenen Gestalt kaum vor der Mitte des 15. Jahrhunderts abgefasst sein können, doch den Charakter altüberlieferter (*que pertenecen sin duda á la época tradicional*) und ganz volksmässiger (*muy populares*) tragen, jedoch mit einer durch den langen Verkehr mit den Arabern vermittelten starken orientalischen Färbung (*aunque ya impregnados del colorido oriental que los Arabes nos iban lenta y escasamente comuni-*

Duran: „*Entonces fué cuando el inmortal Cervantes, admirador de los antiguos héroes, hirió de muerte á los nuevos, y á guisa de destruir los libros caballerescos, encarnó el puñal de la sátira, ya seria, ya festiva, en el corazon corruptor y corrompido del siglo XVI. El instinto, si acaso no la razon filosófica, obrando sobre el ingenio divino del poeta, le hicieron adivinar los resultados que tendrian los increibles pero mal empleados esfuerzos de sus compatricios. Cervantes caricaturó en su obra el espíritu ridículamente exagerado de las altas clases, contraponiéndole el sesudo y razonable de las medias, y el prosáico de la gente vulgar, cuyo carácter tímido, receloso, desconfiado y egoista se formó bajo el despotismo y la inquisicion. Don Quijote, el cura y Sancho Panza forman la unidad complexa de la sociedad española en aquel tiempo: todos los demas incidentes son el desarrollo y las combinaciones y graduaciones de los tres principales tipos.*"

cando). Da diese Abtheilung nur sechs und grossentheils sehr bekannte Romanzen begreift, so wird ihre Anführung genügen, um zu entscheiden, ob sie mit Recht zu den morisken gezählt und als eine besondere Abtheilung derselben zusammengestellt worden sind. Es sind die beiden vom Infanten Bovalías; das schöne Bruchstück; „*Yo me era mora Moraima*"; die von Alfonso Ramos (sämmtlich aus dem „*Cancionero de romances*"); die von der Infantin Sevilla und Peranzules und die vom König Búcar (die beiden letztern aus den „*Rosas*" des Timoneda; in der *Primavera* die Nr. 118, 126, 127, 128, 132 und 197.). Alle diese Romanzen aber — wovon die erste von Bovalías („*Durmiendo está el rey Almanzor*" [1]), das Bruchstück von Moraima und die von Alfonso Ramos allerdings noch ganz das Gepräge alter volksmässiger tragen — wird aber kein Unbefangener anstehen, den Ritterromanzen einzureihen, zu welchen sie ihrem Ursprung und ihrer formellen Bildung nach gehören, und nicht mehr orientalische Elemente und Färbung haben als so viele dieser Classe; hingegen unterscheiden sie sich principiell und formell von den eigentlich morisken.

Diese bilden Duran's zweite Abtheilung [2]. Er charakterisiert sie sehr treffend mit folgenden Worten („*Prólogo*", *p. XIII.*):

---

[1] J. Grimm hat nicht mit Unrecht diese Romanze in seiner „*Silva*" unter die von den „*Doce Pares*" eingereiht, welchem Vorgange auch die *Primavera* gefolgt ist; denn sie scheint mit der vom Sultan von Babylon und dem Grafen von Narbonne: „*Del Soldan de Babilonia*" (ebenfalls im „*Cancionero de romances*"), zu Einem Sagenkreis zu gehören, dessen Held der Conde Almenique, d. i. Aimeri de Narbonne ist (s. *Primavera*, No. 196). Auch Duran hat (I, 157) die letztere dieser Romanzen unter die Rubrik der „*Romances caballerescos sueltos*" gestellt und dazu bemerkt: „*Parece de origen provenzal y de asunto contemporáneo á las Cruzadas.*" Denselben provençalischen Ursprung sieht auch Duran in der Romanze vom König Búcar; doch ist diese, wie die zweite von Bovalías, eine viel spätere kunstmässige Überarbeitung, wenn auch noch bedeutend älter als die eigentlich morisken.

[2] Duran eröffnet diese Abtheilung mit den bekannten Romanzen aus dem Sagenkreis von Moriana und Galvan; sie gehören aber — mit Ausnahme einer (eigentlich nur eine Glosse aus dem „*Romancero general*"; die übrigen sind aus der „*Silva*", dem „*Cancionero de romances*" und den „*Rosas*" des Timoneda s. *Primavera*, No. 121—123) — alle ihrem Ursprung und ihrer Form nach zu den alten volksmässigen, dem Inhalt, Ton und der Färbung nach zu den Ritterromanzen (wie denn Duran die bekannte Ritterromanze „*Arriba, canes, arriba*" mit willkürlicher Veränderung des urkundlichen „*Julianesa*" in „*Moriana*" ihnen beigesellt hat (*Primavera*, No. 124), unter denen sie daher,

„Die der zweiten Abtheilung repräsentieren eine Epoche der subjectiven Kunstlyrik (*una época artística subjetiva y lírica*), voll Cultur, aber politisch verdorben; eine reiche, glänzende, ausgebildete Poesie, mit Vorliebe der Novelle sich zuneigend, die aber sehr frühzeitig der Übertreibung und dem schlechten Geschmack sich hingab. Es findet sich darunter eine Menge von begeisterten Schöpfungen, in einer reinen, correcten, kräftigen Sprache, voll Harmonie und geeignet jede Classe von Gedanken auszudrücken und mit den lebendigsten Farben alle physischen und moralischen Gegenstände zu beschreiben, welche im Leben (*naturaleza*) vorkommen können. Die Romanzen dieser Abtheilung sind die vollständige Idealisierung der sagenhaft-historischen (*histórico-fabulosos*), nämlich jener, die von den den Vargas, Pulgares, Garcilasos u. A. zugeschriebenen Unternehmungen und Heldenthaten handeln. Der Modegeist trug viel dazu bei zu der Verbreitung die sie erhielten, und zu der ermüdenden Monotonie die Vielen die Nothwendigkeit aufdrang sie zu wiederholen, um sich dem künstlich gemachten (*facticio*) Geschmack des Publicums dieser Epoche zu fügen. So wird man bemerken, dass es unter den novellenartigen morisken Romanzen viele giebt, die dies nur der äussern Form nach sind, während sie ihrer Wesenheit nach blos durch Veränderung der Namen der Protagonisten einer andern Gattung, der erotischen oder beschreibenden zugetheilt werden können."

Bis hierher wird man mit ihrer Charakteristik vollkommen einverstanden sein, aber eben weil man es ist, wird man um so mehr überrascht, wenn der Verfasser unmittelbar fortfährt:

---

selbst den Inhalt als Hauptkriterium angenommen, viel richtiger ihre Stelle gefunden hätten als unter den morisken, unter welchen sie in jeder Beziehung so vereinzelt und heterogen stehen, dass Duran selbst zur ersten bemerkt hat: „*Asi este como los demas de Moriana tienen un carácter caballeresco muy marcado y particular que los distingue, con algunos otros de esta seccion, de los demas romances moriscos.*" Doch gebührt ihm das Verdienst, sie nach einer Handschrift des 16. Jahrhunderts vollständiger als sie in den gedruckten Quellen sich finden gegeben zu haben. Dass noch andere bisjetzt noch nicht aufgefundene Romanzen von dieser Sage existiert haben, zeigen die in keiner der bekannten vorkommenden Verse in der aus der prager Sammlung von mir mitgetheilten „*Ensalada*" (a. a. O S. 17):

¿ Qué me distes, Moriana,
qué me distes en el vino?

„Dies hindert aber nicht, dass die ächten (?) morisken Romanzen (*los genuinamente moriscos*) nicht Abkömmlinge seien und noch alle Spuren enthalten von dem arabischen Orientalismus (*del orientalismo árabe!*) der sie charakterisiert (!!). Die Gemälde welche die novellesken morisken Romanzen bilden, sind sicherlich nicht lautere arabische Poesie, noch ursprüngliche castilische, sondern die Verschmelzung (*fusion*) beider in den neuen Formen, welche die Civilisation durch den Verkehr und Umgang beider Völker erhalten hatte. Von den Gränzromanzen (*fronterizos*) zu den sagenhaft-historischen und von diesen zu den novellesken morisken lässt sich eine fortschreitende Steigerung (*graduacion contínua*) wahrnehmen, die ihre Verwandelungen aufzeigt und nachweist, wie der sie beseelende Geist auf sie einwirkte, und wie die Mode die sie überkam, sie verdarb. Diese Classe von Romanzen und die der beiden folgenden Abtheilungen geben ein Bild von der Epoche, in welcher das Volk, gänzlich ausgeschlossen von den öffentlichen Angelegenheiten, niedergedrückt und ohne ein lebendiges, heroisches Interesse, das es begeistern konnte, den Kunstdichtern (*poetas*) die Sorge überliess es zu unterhalten, da es doch nichts Anderes selbst thun konnte noch daran dachte.“

Hier ist doch das sonst so scharfsichtige Auge Duran's von den optischen Täuschungen freilich mit der Muttermilch eingesogener Nationalvorurtheile und des äussern Scheins so geblendet worden, dass er Decorationen für Natur ansieht und gegen sein eigenes besseres Gefühl bei der Täuschung beharrt. Denn angenommen, die morisken Romanzen — worunter aber dann eben nur diese in Mode gekommene Gattung von Kunstromanzen verstanden werden darf — seien nur eine „Steigerung“ der Gränz- und sagenhaft-historischen Romanzen aus den Maurenkriegen, insofern nämlich die Kunstpoesie manchmal Gegenstand, Ton und Färbung der Volkspoesie entlehnt und nachzuahmen sucht, so konnte doch die künstliche Nachahmung nicht in erhöhtem Grade reproducieren was in ihrem Vorbild, dem spontanen Naturproduct, gar nicht enthalten war. Denn Duran hat selbst, wie ich früher mit seinen Worten angeführt, zugegeben, dass die alten volksmässigen, noch während des Kampfes entstandenen Gränzromanzen ebenso wenig Spuren von dem Einflusse orientalischen Geistes und arabischer Poesie enthalten, als die übrigen

historischen Romanzen, und in der That nicht enthalten können weil sie eben der unmittelbare Ausdruck des feindlichen Gegensatzes sind, und ein Volk das für seine Existenz und für seinen Glauben mit einem andern einen jahrhundertelangen Vernichtungskrieg kämpft, sich gewiss auch ebenso gegen den geistigen Einfluss desselben wehrt und sein innerstes Heiligthum, die Poesie, davon freihält, vielmehr mit dem Hasse gegen das feindliche Element durchglüht. Die sagenhaft-historischen, unmittelbar vor, bei und nach der Eroberung von Granada entstanden, enthalten wohl eine Steigerung dieses Hasses bis zum Wunderglauben, der eben das sagenhafte Element derselben ist, aber keineswegs einen höhern Grad von „Verschmelzung“ mit dem Geiste des Erbfeindes. Es bedurfte noch fast eines Jahrhunderts bis nach dessen völliger Unterwerfung, bis die Mauren als selbständiges Volk aufgehört und als Morisken, d. i. wenn auch nur dem äussern Scheine nach hispanisierte und christianisierte Abkömmlinge von Mauren, in der Gesellschaft der Spanier blauen Blutes und alten Glaubens Aufnahme und Duldung gefunden hatten, dass die morisken Romanzen im angegebenen Sinne entstanden und entstehen konnten, die, wie ich gezeigt, die äussere Form von jenen Volksromanzen, das Costüme von den Mauren borgten; aber, wie Duran selbst sie charakterisiert, Producte der „subjectiven Kunstlyrik“ mit fingierter Objectivität waren, bodenlose, „künstlich-gemachte“ Spiele der Phantasie, eingegeben und getragen von dem „Modegeist“ und so willkürlich erfunden, dass „blos durch Veränderung der Namen der Protagonisten sie einer andern Gattung, der erotischen oder beschreibenden zugetheilt werden können“. Und in solchen Producten soll die „Verschmelzung des spanischen und arabischen Geistes vollendet“ worden sein? Sie sollen „noch alle Spuren von dem arabischen Orientalismus“ enthalten, ihnen mehr „Ächtheit“ zukommen als den bald nach ihnen in Mode gekommenen Schäfer- und Gauner-Romanzen? — Und doch haben oft noch dieselben Dichter ihre Liebesabenteuer bald als Mauren, bald als Schäfer besungen in Romanzen, die ebenso wenig vom Geiste des Orientalismus wie von dem der Idylle eingegeben waren! Sie waren aber Nichts als vom „Geist der Mode“[1] eingegebene und mit ihr wechselnde

[1] Ich habe schon früher gezeigt, wie viel Ginés Perez de Hita's so beliebt

Masken; und wollte man sie „Idealisierungen“ nennen, in dem Sinne von ideell potenzierten Scheinbildern einer durch die subjective Phantasie willkürlich verflüchtigten Objectivität, so mag es darum sein; aber es ist wesentlich diese Einfälle der Künstlerlaune, und seien sie auch noch so genial und reizend, mit den einfach-naiven Naturlauten der im festen Boden der Wirklichkeit wurzelnden Volkspoesie nicht in einen innern Zusammenhang zu bringen, sie als blos quantitativ verschieden darzustellen; vielmehr muss man in Sammlungen die beide Gattungen, wenn auch, wie von Duran mit wenigen Ausnahmen geschehen, in getrennten Gruppen umfassen, auch theoretisch nur um so schärfer ihre qualitative Divergenz, ihre genetische und principielle Verschiedenheit hervorheben; dann wird sich klar herausstellen, dass zwischen den Gränz-, sagenhaft-historischen und den morisken Romanzen ein blos äusserlicher, mehr zufälliger Zusammenhang stattfand und stattfinden konnte, dann wird sich zeigen, dass von jenem vielgepriesenen Orientalismus in den erstern nur der Gegensatz sich aussprechen musste und er daher in den letztern nicht viel mehr als Maske sein konnte.

Daher entstand auch eine eigene Classe von Romanzen, die dritte Unterabtheilung dieser Rubrik, die der satyrischen, scherzhaften und burlesken, die Duran charakterisiert „als Parodien der morisken Romanzen, Satyren gegen die Mode solche zu fabricieren, und Übertreibungen, um ihre Formen und Einfälle lächerlich zu machen“. Denn hätte man das damals gethan, wenn sie mehr als Mode gewesen wären, wenn sie wahre Objectivität und Volksthümlichkeit gehabt hätten? Gewiss so wenig, als man die alten volksmässigen historischen und ächten Gränzromanzen aus den Maurenkriegen parodiert und lächerlich gemacht hat![1].

---

gewordener historischer Roman von den bürgerlichen Kriegen von Granada dazu beitrug diese morisken Romanzen in die Mode zu bringen, und in welchem Verhältniss er zu denselben stand, sodass man danach mit annähernder Wahrscheinlichkeit das Aufkommen dieser Mode zwischen 1575 und 1585 setzen kann; nach dem Erscheinen des Romans aber nahm sie so bedeutend zu bis ungefähr zur gänzlichen Vertreibung der Morisken (1610), dass man damals moriske Romanzen *à la* Hita in die Wette schrieb, wie in unsern Tagen Romane *à la* Walter Scott, in den erstern aber der Orientalismus ebenso wie in den letztern der historische Pragmatismus blos eine romantische Folie oder ein plausibles Costüme für die rein subjectiven Erfindungen war.

[1] Unter diesen burlesken Romanzen ist die: „*Valga el diablo tantos*

Für die fingierte Objectivität der morisken Romanzen zeugt endlich auch die vierte Unterabtheilung, welche die in der That blos „durch Veränderung der Namen der Protagonisten“ und des Costümes gebildeten Nachahmungen derselben enthält. Denn als man der Gazul und Muza müde zu werden anfing, nahm man die Dragut, Ochali und Arnaute Mahami zu Protagonisten, besang zur Abwechselung statt der endlosen Kämpfe um Granada und der Festspiele auf der Vivarambla einmal die Raubzüge der Berberisken, die Leiden und den Heldenmuth der entführten Christen („*Romances de cautivos y forzados*“); ja diese Romanzen haben trotz des Gemachten und Manierierten sogar noch mehr wahre Objectivität und treueres Costüme, weil sie wenigstens durch gleichzeitige oder näherliegende Begebenheiten und Gefühle veranlasst wurden [1].

Wenn daher aus dem bisher Gesagten sich wohl für jeden Unbefangenen ergiebt, dass man von Orientalismus und von Einfluss der arabischen Poesie bei den eigentlichen Volksromanzen im wissenschaftlichen Ernste kaum mehr sprechen kann, wenn man kaum in Abrede wird stellen können, dass dasselbe, etwa mit Ausnahme einiger Tanzlieder, auch von der Volkspoesie der Spanier überhaupt gelte [2], so bliebe zur Begründung der nicht

---

moros“ (*Romancero general, ed. de* 1614, *Fol.* 465; — bei Duran, No. 256) besonders merkwürdig, weil sie nicht nur die Unächtheit dieses Maurenthums, sondern auch die lächerliche Übertreibung in der Nachahmung des Costümes und der Sitte zeigt, wofür man doch die morisken Romanzen als Belege anzuführen pflegt.

[1] Duran hat aber auch in diese Abtheilung eine alte volksmässige Romanze gesetzt, die bekannte aus dem „*Cancionero de romances*“ und den „*Rosas*“ des Timoneda: „*Preguntando está Florida*.“ oder „*Mi padre era de Ronda*“, die offenbar noch zu den ächten traditionellen gehört, wie schon die verschiedenen Versionen zeigen, und entweder den *fronterizos* oder wenigstens den volksmässigen Ritterromanzen hätte zugesellt werden sollen (s. *Primavera*, No. 131). Solche Versetzungen werden aber sehr leicht begangen in einer blos nach dem Inhalt und dem äussern Anschein gemachten Zusammenordnung, sind aber kaum möglich, wenn die innern Kriterien, Ursprung und Bildung, zu Eintheilungsgründen genommen werden. So hat auch Duran diese Romanze im Index der fünften Classe, den „*Romances antiguos popularizados*“ zugewiesen.

[2] Es genüge dafür Duran's eigene Worte („*Prólogo*“, *p. XXI.*, Note 16) anzuführen: „*Difícil, si no imposible, será explicar cómo habiéndonos visto en contacto inmediato con los árabes mucho tiempo ántes y algunos siglos despues que las otras*

blos in schöngeistigen Schriften, sondern selbst in wissenschaftlichen Werken bis auf die neueste Zeit stehend gebliebenen Phrase von diesem Einfluss der arabischen Poesie und der dadurch bewirkten orientalischen Färbung der spanischen doch noch die Möglichkeit der Nachweisung derselben an der Kunstpoesie übrig. Mit welcher Beschränkung diess von den morisken Kunstromanzen gilt, glaube ich ebenfalls hinlänglich gezeigt zu haben, womit zugleich der richtige Massstab für die Geltung obiger Phrase in Hinsicht auf die spätere, besonders dramatische Literatur der Spanier gegeben ist, da sich die vielgepriesene orientalische Färbung derselben eben nur auf eine Nachwirkung des in den morisken Romanzen angeschlagenen Tones reduciert. Es bleibt daher für die hartnäckigsten Vertheidiger dieses Orientalismus nur noch als letzte Schutzwehr die Behauptung: dass schon die ältere Kunstpoesie der Spanier, die vor dem Einschlagen der neuen Richtung im 16. Jahrhundert gebildete, bedeutende orientalische Elemente durch den Einfluss der arabischen Kunstpoesie in sich aufgenommen und mit ihren autochthonischen so verschmolzen habe, dass sie dadurch eine eigenthümliche und bleibende orientalische Färbung erhalten hat. Für die gänzliche Unhaltbarkeit dieser Behauptung hat aber Duran selbst so sprechende Thatsachen beigebracht (*p. XXI.*, Note 16), wie: dass trotz des langen Verkehrs der Spanier mit den Arabern und trotz der so nahegelegenen

---

naciones; cómo habiendo vivido entre ellos la inmensa mayoría de la antigua nacion; cómo habiendo esta aceptado la lengua de sus conquistadores, asistido á sus escuelas, estudiado sus libros y participado de sus costumbres, solo tal vez en los palacios de los reyes cristianos, y n o e n l a p o e s í a p o p u l a r, se hallan algunos vestigios de la ciencia que los moros cultivaban. Sin embargo, esta es la verdad, si documentos perdidos para nosotros no aparecen para desmentirla . . . Aunque extraño, no es menos cierto que hasta muchos años despues que comenzó el siglo XV, no se hallan en nuestra literatura popular profundos vestigios de aquella poesia tan brillante en color etc." (nämlich der orientalischen). Ich erkläre mir, wie gesagt, diese allerdings auf den ersten Blick auffallende und wunderbare Erscheinung von dem viel geringern Einfluss der orientalischen Poesie auf die spanische als auf manche andere europäische, z. B. die französische, gerade durch die aus dem feindlichen Gegensatz zu den Arabern hervorgegangene Volkspoesie der Spanier, deren Grundzug eben dieser Geist des Contrastes war, das Abstossen feindlicher Elemente; und da auch die ältere Kunstpoesie hauptsächlich auf dieser Basis sich bildete, so konnte auch auf diese der Einfluss der arabischen Literatur nie bedeutend werden.

Einwirkung der wissenschaftlichen Literatur und der Kunstpoesie der Araber auf die der Spanier diese vor dem 16. Jahrhundert fast gar keine Spuren unmittelbaren Einflusses der erstern trage; dass sogar die im Mittelalter über den ganzen Occident verbreiteten Traditionen des Orients bei den Spaniern weniger Aufnahme fanden als bei andern den Arabern ferner stehenden Nationen Europas, und dass von den wenigen von den Spaniern aufgenommenen Mythen und Apologen des Orients sie nachweisbar die Mehrzahl nicht unmittelbar von den Arabern, sondern erst durch die Vermittelung der Juden, Südfranzosen und Italiener überkommen haben; — dass er seine Verwunderung über diese Erscheinung nicht verhehlt und gesteht, kaum in dem eingewurzelten Nationalhass und dem religiösen Fanatismus einen hinlänglichen Erklärungsgrund dafür finden zu können. (Vgl. die vorstehende Anmerkung.)

Noch ist zu bemerken, dass diese Rubrik der morisken Romanzen in der neuen Auflage von Duran's Werk diese Gattung vollständig aus allen bisjetzt bekanntgewordenen Quellen (etwa mit Ausnahme des „*Jardin de amadores*“) giebt (Nr. 54 auch eine moderne andalusische, als Probe wie die ältern noch im Munde des Volks fortleben).

Fast zu gleicher Zeit mit den morisken kamen die pastorilen oder Schäferromanzen in die Mode, von welchen auch schon der *Romancero gen.* eine ansehnliche Anzahl enthält. Es waren nämlich um diese Zeit durch die Nachahmung der Italiener die Eklogen und durch den Portugiesen Montemayor der Schäferroman in die spanische Literatur eingeführt worden, und seitdem die Kunstdichter im Romanzenmachen wetteiferten, wurde diese Dichtungsgattung eine wahre Musterkarte aller neuen Literaturmoden; denn die Romanzenform, einmal in das Gebiet der Kunstpoesie versetzt, konnte eben durch ihre Leichtigkeit und Gefügigkeit und durch ihre lyrisch-epischen Elemente hier, wo der Instinct der Volkspoesie für ihre naturgemässe Anwendung fehlte, leicht zum unpragmatisch-willkürlichen Gebrauch und daher zum Missbrauch verleiten, und treffend sagt Graf Circourt: „*Le romance fut le genre populaire; il était heureusement à la portée des hommes de génie peu lettrés, et malheureusement à celle des lettrés sans talent.*“ Daher sind auch die Schäferromanzen nur eine andere Art von Maskenspiel für dieselben

Personen, die nur mit Vertauschung der Marlota mit dem Pellico und nur zur Abwechselung Belardo und Lisardo statt Adulce und Gazul sich nennend, ihre Liebesklagen, galanten und eifersüchtigen Herzensergiessungen an die *„querida Belisa“* und die *„ingrata Filis“* richteten, die sie kurz vorher als Zelindaja und Jarifa besungen hatten. Daher haben diese Schäferromanzen einen nur noch gesteigerten Ton von affectierter Sentimentalität, nur noch weniger Schein von Objectivität, nur noch mehr Concetti, allegorischen und mythologischen Flitter. Dass auch darunter manche von bedeutender formeller und technischer Vollendung und daher gewiss von ästhetischem Werthe sind, wird Niemanden einfallen zu leugnen, der weiss, dass eine grosse Anzahl derselben von Lope de Vega (Belardo), Cervantes (Elicio), Góngora u. s. w. sind. Darum und als literarhistorisches Moment verdienen wenigstens einige Muster davon einen Platz in jedem *Romancero*, der auf Vollständigkeit Anspruch macht[1]. Ebenfalls nur im Costüme davon verschieden sind die Fischer-, Jäger- und Dorfromanzen. Übrigens verhalten sich alle diese Romanzen zu der höfischen Dorfpoesie des 14. und 15. Jahrh. in den *„Serranicas“* des Erzpriesters von Hita und des Marques von Santillana, wie die raffiniert-sentimentale Galanterie gegen maskierte Damen der Höflinge des 16. und 17. Jahrh. zu dem naiv-derben Spass mit wirklichen Serranas und dem herablassenden Kosen mit Landmädchen jener geistlichen oder ritterlichen Trovadores, worin, wie in ihren Vorbildern, den französischen *„Pastourelles“*, noch viel mehr Natur und Wahrheit war, und die wirklich noch einen volksmässigen Ton hatten. Das Unwahre der morisken und Schäferromanzen hat aber eben der geniale Lope de Vega selbst, trotz dem, dass er einer der fruchtbarsten Verfasser solcher Romanzen war, in einer burlesken Schäferromanze sehr gut parodiert (bei Duran, II. p. 516 Nr. 1632—1633), was immer schon den Culminationspunct einer Mode anzeigt.

---

[1] Depping hat sie mit Unrecht fast ganz ausgeschlossen. — Bei Duran findet sich im zweiten Bande *p.* 460—515 eine verständige Auswahl und gut geordnet unter den Rubriken: *„Romances pastoriles;“* — *„piscatorios;“* — *„venatorios;“* — *„villanescos y festivos;“* — Quintana hingegen, der hauptsächlich nur die formellen Vorzüge im Auge hatte, hat seine *Romanceros* über Gebühr mit Schäferromanzen gefüllt. — Vgl. auch Clarus, *l. c.* Thl. I. S. 166 ff.

Und so war es auch. Denn bald nach Einführung des „*género picaresco*“ durch die Schelmenromane des Mendoza, Quevedo, Aleman u. s. w. und durch die Zigeunernovellen, wie z. B. des Cervantes weltberühmte *Gitanilla* und *Riconete y Cortadillo*, erhielten die Schäferromanzen an den Zigeuner-, Schelmen- und Gaunerromanzen (*Jácaras*) gefährliche Nebenbuhlerinnen. Dass auch diese „*Fancy*“ so fashionable wurde, um eigene Sammlungen von „*Romances de Germanía*“ veranstalten zu können, und so ausgezeichnete Dichter wie Quevedo zu ihrer Abfassung zu verleiten; so wie, dass diese gleich den anderen *Mock-Romances* aller realen Grundlage entbehrten, haben wir in der ersten Abtheilung, Nr. 17 und 23, gesehen[1]. Übrigens verdienen auch von dieser Romanzenart ein paar Proben in die modernen Sammlungen aufgenommen zu werden, wie auch Duran mit Recht gethan hat (T. II. p. 570—597).

Alle die bisher aufgezählten Romanzenarten haben wenigstens den Schein der Objectivität unter einer epischen Maske sich zu geben gesucht; die übrigen rein subjectiven und rein lyrischen können, weil sie so verschiedenartigen und allgemeinen Inhalts sind, wie die menschlichen Gefühle überhaupt, nicht wohl mehr unter Rubriken gebracht werden, und man muss sich mit der: „Vermischte Romanzen (*sorbre varios asuntos*)“ behelfen. Die Anzahl dieser ist bedeutend; denn je weniger die ursprüngliche Natur und die epischen Elemente der Romanzen beachtet, je weiter sie ihren volksmässig nationalen Gränzen entrückt und nur ihre lyrischen Formen von der Kunstpoesie berücksichtigt und cultiviert wurden, desto häufiger und willkürlicher wurden sie angewandt, desto mehr, eben der Elasticität der Formen wegen jedem beliebigen Stoffe angepasst, und je mehr sie daher an innerem organischen Zusammenhange zwischen Stoff und Form, an Consistenz und Intensität verloren, desto mehr gewannen sie an stofflichem Umfang, Mannigfaltigkeit der Behandlung und an Expansion[2].

---

[1] So bemerkt auch Duran zu der Gaunerromanze, No. 1759, *T. II. p.* 589: „*Así como hubo tiempo en que los caballeros y poetas se disfrazaron para cantar sus amores y hazañas etc., con las costumbres y hábitos moriscos y pastoriles, este romance prueba que llevaron su manía hasta el punto de tomar por modelo de imitacion á los jaques y rufianes.*“

[2] In der neuen Ausgabe von Duran's *Romancero* bildet die letzte Haupt-

So bleibt uns nur als disjunctives Kriterium — um die noch übrige Masse der lyrisch-subjectiven Romanzen stofflich zu

---

rubrik die der: *Romances varios*, die er aber in einem viel grösseren Umfange genommen und in ihr mehrere Romanzenarten untergebracht hat, die ich, um diese Verlegenheits-Rubrik auf das möglich kleinste Mass zu beschränken, davon ausgeschieden habe, insoweit sie sich nicht nur dem Stoffe, sondern auch dem Principe und der Entstehungszeit nach als eine besondere Art noch charakterisieren. Seine Rubrik der *Romances varios* ist in der That eine sehr bunt zusammengewürfelte, aus Romanzen des verschiedenartigsten Ursprungs, der mannigfachsten Formen und weit auseinander liegender Zeiten bestehende, in die er zwar durch Auflösung in viele kleine Gruppen eine Art von Gliederung und Übersichtlichkeit zu bringen gesucht hat, die aber weder scharf articuliert, noch deutlich gekennzeichnet werden konnten, da er hiebei die bloss äusserlichen, zufälligen Merkmale des Stoffes und der Tendenz zu Eintheilungsgründen genommen hat. Und doch sollte ich glauben, liesse sich auch in dieses Chaos mehr Licht bringen, wenn man vor Allem die Volks- und die Kunstromanzen so streng als möglich von einander schiede und dann jede dieser beiden Gattungen periodisch und synchronistisch gliederte, wodurch selbst die mehr oder minder häufige Behandlung gewisser Stoffe und das Vor- oder Rücktreten von Tendenzen in bestimmten Perioden eine tiefere Bedeutung gewönne, die, aus diesem Zusammenhang gerissen, eben nur äusserlich und zufällig erscheinen.

Er hat die schwer zu ordnende Masse in drei Hauptgruppen getheilt: 1) Romanzen mit didaktischer Tendenz (*doctrinales*); 2) erotische Romanzen (*eróticos ó amatorios*) und 3) scherzhafte und satyrische Romanzen (*jocosos, satíricos y burlescos*). Den didaktischen Romanzen sind in einer eigenen Unterabtheilung ein paar Muster von beschreibenden und heroischen angehängt (*descriptivos y heróicos*, die letzteren natürlich nur in Beziehung auf den Inhalt so genannt, wie z. B. Lope de Vega's berühmte Romanze: *Lisardo y Alcida*, No. 1370; denn von den viel späteren nach dem Versmass, den elfsylbigen Versen, sogenannten heroischen Romanzen ist hier keine aufgenommen, und mit Recht, da diese reinen Kunstproducte, fremdländischen Mustern nachgebildet, gar nicht den nationalen Namen der Romanzen verdienen). — Die erotischen Romanzen hat Duran in folgenden Unterabtheilungen gruppiert: 1) *alegóricos de amor;* 2) *anacreónticos;* 3) *urbanos*, d. i. höfische oder städtische; aber gerade unter diesen kommen neben den höfischen Minneliedern der *Trovadores* und den städtischen der spätern Kunstdichter auch einige der ältesten und ächtesten Volksromanzen vor (wie *Fonte frida*, *Rosa fresca*, *Por el mes era de mayo*, u. s. w.); 4) *pastoriles;* 5) *piscatorios*; 6) *venatorios;* 7) *villanescos y festivos.* — In der dritten Hauptgruppe der scherzhaften und satyrischen bilden eigene Unterabtheilungen die Schelmenromanzen (*picarescos*) und die in der Gaunersprache geschriebenen (*Jácaras*). Endlich sind dieser Hauptgruppe noch einige Schwänke (*Cuentos*) in Romanzenform beigegeben, und auch unter diesen noch ist ein mit mittelalterlichen Sagen verwandter (No. 1772: „*Un lencero portugues*“; gehört zu

sondern — die Divergenz der beiden Grundstimmungen des menschlichen Gemüthes, der beiden Hauptauffassungsweisen des Lebens: die zwischen der ernsten, himmelwärts gekehrten, idealen, und der komischen, in die irdische Erscheinung sich versenkenden und deren Contrast mit dem Idealen hervorhebenden. Höchstens können die bei diesen Auffassungsweisen vorherrschend thätigen Kräfte des Subjectes, Reflexion oder Gefühl, noch besonders berücksichtigt werden. Demgemäss will ich mehr beispielsweise als classifizierend anführen, und zwar unter den Romanzen der ernsten Gattung: die religiösen Inhalts, wie auf das Altarsacrament und wie die von Lope de Vega und Jose de Valdivielso verfassten „*Romanceros espirituales;*" — die moralisierenden („*Romances doctrinales*") und oft zugleich allegorisierenden mit vorherrschender Reflexion; — die elegischen („*Endechas*," meist in sechs- oder siebensylbigen Versen); — die grösste Zahl machen aber natürlich die Liebesromanzen („*Amorosos*") aus, bald feurig-zart, bald tändelnd-sentimental, oft aber auch recht affectiert-galant; die in siebensylbigen Versen (auch „*italianos quebrados*" genannt, weil sie, wie die „*endecasílabos*" oder „*italianos enteros*" eigentlich erst nach Einführung der italienischen Dichtungsformen in Spanien häufiger angewandt wurden) heissen „*Anacreónticos*," und zu diesen kann man auch die mythologischen Liebesromanzen rechnen, wiewohl sie scheinbar objectiv gehalten sind, wie die „*Eróticas*" von Villegas; viele dieser erotischen Romanzen, besonders die mehr kosenden und tändelnden, sind in „*versos de redondilla menor*" („*Romances amorosos cortos;*" s. Duran's ersten und zweiten Anhang), und unterscheiden sich kaum mehr als dem Namen nach von den „*Letrillas.*" — Sehr reich ist der Vorrath an komischen Romanzen, wie denn das Komische in der spanischen Literatur überhaupt einen bedeutenden Platz einnimmt; denn bei des Spaniers ernstem Streben, Ideale zu realisieren, und bei seinen scharf ausgeprägten Lebensformen musste der Contrast oft genug hervortreten; doch liebt er auch im Spasse den Schein des Ernstes zu wahren, und daher hat

---

den Sagen von der Frau, die im Einverständniss mit ihrem Manne ihre Liebhaber bestellt, um sie zu brandschatzen und zu züchtigen; vgl. v. d. Hagen's Nachweisungen zu dem deutschen Schwank „Die drei Mönche von Kolmar," in „Gesammtabenteuer", III. 35).

auch die grössere Zahl der komischen Romanzen ironische Färbung; manchmal steigert sich die Selbstverspottung bis zum tragischen Humor; nie aber wird das spanische „*sal y donaire*“ zur Selbstvernichtung in der Selbstverachtung. Denn in den „*Romances jocosos, festivos y satíricos*“ werden wohl die allgemein menschlichen und die speciell spanischen Thorheiten und Laster belacht und gegeisselt, aber nie mit der Frivolität des französischen „*esprit railleur*“ der Mensch und der Spanier in den Koth gezogen; denn die „*Romances burlescos*“ parodieren wohl jede Excentricität des Lebens und der Literatur bis auf das Romanzenmachen und die verschiedenen Romanzengattungen selbst, wie wir öfter bemerkt; aber nicht der Mangel an Volksthümlichkeit und Originalität in Leben und Literatur, wie bei den Italienern, sondern eher das Uebermass davon erzeugt hier die Parodie (wie z. B. die in Spanien noch lange fortbestehende ritterliche Galanterie und Abenteuersucht, die daher in vielen Romanzen parodiert werden), und selbst die Romanzen voll ausgelassener Sinnlichkeit, woran es auch nich fehlt, bewahren noch ein „*gracejo*,“ das sie weit über die gemein schmutzigen „*Blasons*“ und „*Capitoli*“ erhebt. Unter diesen komischen Romanzen sind auch mehrere mit objectiver Grundlage oder doch wenigstens in der Form der Erzählung (*Cuentos*), die ich hier erwähnen muss, weil sie doch keiner der früheren Rubriken eigentlich zuzuzählen sind, und eine besondere Art sind die Parodien alter Romanzen und die Quodlibets („*Ensaladillas*“). Die meisten und die trefflichsten komischen Romanzen sind bekanntlich von Góngora und Quevedo verfasst.

Natürlich sind unter diesen Romanzen vermischten Inhalts, besonders unter den verliebten und scherzhaften, auch mehrere im Volkstone und sogar auch einige alte volksmässige (*Primavera*, No. 141—145). Aber die Mehrzahl dieser vermischten Romanzen — die auch den grössten Theil des Inhalts der späteren *Romanceros* seit dem „*general*“ ausmachen — rührt doch unbezweifelt von Kunstdichtern her[1], und neben manchen durch

---

[1] Ausser den genannten gehören zu den älteren Romanzendichtern z. B. noch: Alcázar, Castillejo, Esquilache, Cristóval Suarez Figueroa, Padilla, Rebolledo, Rodriguez Lobo, Cueva, Felix de Arteaga, Bernardo de la Vega u. s. w. Vgl. Ticknor, II. S. 194—196.

formelle Vollendung, sinnreiche Erfindung und anmuthige Behandlung ausgezeichneten finden sich viele manierierte, durch alle Fehler des Conceptimus und Culteranismus entstellte und inhaltsleere, die keine anderen Vorzüge haben, als die allen Kunstproducten gemeinsamen formellen.

Ich habe bei der bisherigen Besprechung der Romanzen-Gattungen vom Standpuncte ihrer stofflichen Charakteristik und Eintheilung die sogenannten Vulgär-Romanzen fast ganz ausser Acht gelassen, wiewohl ich ihrer in dem bibliographischen Theile und in der principiellen Classificierung wiederholt gedenken musste. Und in der That ist bei ihnen dieser principielle Charakter so überwiegend, selbst das stoffliche Interesse sich unterordnend und bedingend, dass auch Duran — wie mehrmals bemerkt worden ist — bei ihnen eine Ausnahme gemacht und sie nicht, wie die übrigen, nach der von ihm als Eintheilungsgrund festgehaltenen stofflichen Rubricierung vertheilt, sondern in einer eigenen, diese Classe als solche (d. i. seine sechste, s. oben) umfassenden Rubrik zusammengestellt hat, nämlich: „*Romances nuevos vulgares que cantan los ciegos.*“ Ich bin weit entfernt, ihm daraus einen Vorwurf zu machen, vielmehr erfreut, dass nicht starre Systematik ihn abgehalten hat, dieses Zugeständniss der nicht nur möglichen, sondern in manchen Fällen sogar als nothwendig sich aufdringenden Anordnung der Romanzen nach den viel sichereren Eintheilungsgründen, den genetisch-principiellen und chronologisch-formellen, gemacht zu haben. Ja auch ich glaube, trotz des bisher über diese Romanzengattung Gesagten, in Duran's Beispiel und in den durch seine Zusammenstellung und seine Bemerkungen neu gewonnenen Materialien und Resultaten eine hinlängliche Berechtigung zu finden, um nun hier nochmals und in einer Gesammtübersicht diese am wenigsten unter uns bekannte und doch in mehr als einer Hinsicht sehr merkwürdige Romanzenclasse vorzuführen [1].

---

[1] Das Nachfolgende ist abermals aus meiner mehr erwähnten Anzeige von Duran's Werk hier eingeschaltet. Ich hielt diese Wiederholung für um so nöthiger, als ein so nachsichtiger und tüchtiger Kritiker wie Huber (Gött. Anz. 1857, S. 455ff.) — offenbar nur die beiläufige, und daher nicht erschöpfende Besprechung der Vulgärromanzen in der Einleitung zur *Primavera* im Auge habend — Duran's und meine Charakteristik und Würdigung derselben und des Volkes von dem sie ausgiengen und für das sie

Mit Recht nennt Duran diese späteren volksmässigen Romanzen, die ungefähr seit der Mitte des 16. Jahrhunderts im Munde des Volks entstanden oder für das Volk von seinen Sängern, den „Blinden", verfasst worden sind, „neue vulgäre" (*nuevos vulgares*), im Unterschiede von jenen alten Volksromanzen (*viejos populares*), mit denen sie wohl noch das volksthümliche Princip und die Volksmässigkeit der Formen gemeinsam haben und daher zu demselben Genus gehören; aber sie sind so sehr eine Entartung von diesem Geschlechte, wie das spanische Volk der modernen Zeit (seit dem 16. Jahrhunderte) von dem des Mittelalters, das, seit es sich nicht mehr an dem inneren Nationalleben selbstthätig betheiligte, seit daher auch die politische Nationalgeschichte nicht mehr Gegenstand und Inhalt seines poetischen Bewusstseins blieb, seit nicht nur die Aristokratie der Geburt und des Besitzes, sondern auch die der Intelligenz und Bildung sich davon absonderte und particuläre Interessen verfolgte, immer mehr in Spanien wie überall zum „Volke" im modernen Sinne und zu dem darin mitbegriffenen *vulgus* herabsank[1]; in Spanien jedoch mehr als sonst wo den Fremden gegenüber Nationalgefühl und gerade seiner socialen Stellung zum Trotz und „jenseits der Gränzen der gesetzlichen Ordnung" ein von dem primitiven allerdings schon weit abstehendes, aber doch damit analoges und daher in seinem Sinne volksthümliches Heldenthum bewahrte[2]. Einem solchen Volke gemäss mussten

---

bestimmt waren, über Gebühr ungünstig und einseitig fand, und zu deren Vertheidigung seine sehr beherzigungswerthen, ebenso fein- als scharfsinnigen Ansichten davon mittheilte, die aber mit dem hier Wiedergegebenen so vielfach zusammentreffen, dass dadurch zugleich für Duran und mich die beste Rechtfertigung und das befriedigendste Verständniss mit Huber erzielt wird.

[1] Dass darunter noch immer nicht der Pöbel, ja dass unter diesem spanischen *Vulgo* noch ein sehr achtbarer Theil der Nation, „die ganze ländliche und kleinstädtische Bevölkerung im Gegensatz zu den Hauptstädten" auch damals noch begriffen gewesen sei, hat Huber (a. a. O. S. 452—53) sehr gut nachgewiesen.

[2] In allen unsern sogenannten historischen Lehrbüchern findet sich als stehende Phrase über diesen Wendepunct der spanischen Geschichte: „Das spanische Volk musste durch den Absolutismus und die Inquisition politisch und geistig zugrundegerichtet werden, u. s. w."; man lese dagegen Duran's Ansicht (*p. XXIX*, Note 20), der, bekanntlich der Partei des vernünftigen, organischen Fortschrittes angehörend, mit wahrhaft philosophischem Geiste und der Beredtsamkeit eines *Jovellanos* entwickelt, wie die Ursachen davon nicht blos

auch seine Lieder, die vulgären Romanzen werden. Duran hat dies Volk und seine Romanzen sehr drastisch geschildert:

„Weil abergläubisch, beeiferte es sich die falschen Wunder zu besingen; weil unfrei im Denken, glaubte es Alles ohne Prüfung; zwar noch immer tapfer, aber nicht mehr theilnehmend am ächten Heldenthume und seinem Preise, pries es die Übelthäter und die Banditen die der menschlichen Gerechtigkeit spotteten. Das waren nur die instinctmässigen Nachtriebe des stolzen casti-

---

in dem geistlichen und weltlichen Despotismus zu suchen seien, sondern theils in der damaligen Weltlage und dem Culturgange überhaupt, wie: in der gleichzeitigen Bildung der spanischen Monarchie und des europäischen Staatensystems, in Spaniens Stellung zur Reformation, u. s. w., theils in der inneren Umgestaltung der spanischen Gesellschaft durch ihre eigene Schuld, wie: durch die immer tiefer einreissenden Spaltungen zwischen den Communen und der Aristokratie, den unversöhnlichen Hass zwischen Alt- und Neugläubigen u. s. w.; infolge dessen die königliche und die geistliche Macht immer absoluter und despotischer werden mussten, ja nur das Product des Volkswillens und der Ausdruck der öffentlichen Meinung waren. — Damit im Wesentlichen zusammenstimmend ist auch Huber's ächt historische Auffassung (a. a. O. S. 457—458): „Man braucht nur so manchen bekannten und bedeutenden Zug der spanischen Geschichte seit dem Anfang des 16. Jahrh. und bis auf den letzten grossen Freiheitskrieg — man braucht vor Allem nur die ganze aus dem Complex der mannichfaltigsten Zeugnisse hervorgehende sociale, sittliche und geistige Physiognomie und Haltung des spanischen Volkes (und zwar gerade im engern Sinne des Worts) unbefangen aufzufassen und zu beurtheilen, um sich zu überzeugen, dass — gleichviel ob trotz oder wegen der Institutionen, welche den Parliamentarismus in Spanien ausschlossen — das spanische Volk mit vollem Bewusstsein und energischer Liebe und Treue sich mit dem kirchlich-politischen Leben und dem dadurch bedingten Beruf identificierte, der eben in jener Periode nach der Schlacht bei Villalar sich entschied, nachdem er schon unter der vorhergehenden Regierung im Wesentlichen vorbereitet worden. Gewiss aber wird zunächst Niemand bei einiger Bekanntschaft mit der wirklichen Geschichte den „*Reyes católicos*“ den Charakter der Popularität im würdigsten Sinn absprechen. Aber auch Karl V. — ja Philipp II. waren nichts weniger als unpopulär oder unvolksthümlich. Das herrschende Missverständniss in dieser Beziehung entspringt aber ganz einfach aus dem Vorurtheil, aus der Befangenheit, welche sich gar keine Vorstellung gerade von dem Volkscharakter, dem Volksbewusstsein, der öffentlichen Meinung, welche in Spanien aus der ganzen Geschichte des Volks diese wieder bedingend hervorgegangen war, zu machen weiss. Deren Signatur war eben nicht moderne oder parliamentarische und reformatorische Freiheit, sondern monarchische und katholische Gebundenheit.“ — Ich bin übrigens verpflichtet zu bemerken, dass in der obigen Stelle des Textes schon Manches, Huber's schärferer Auffassung gemäss, modificiert und ergänzt worden ist.

lischen Charakters gegen die Tyrannei . . . Aus diesem Sumpfe von Verderbtheit, falschem Wissen und irregeleitetem Glauben schöpften die Romanzen ihre Stoffe, welche die Blinden seit der Mitte des 17. Jahrhunderts zu verbreiten begannen, und welche dem verblendeten Haufen (*vulgo alucinado*) so zusagten, dass sie seinen Katechismus, seinen Zauber, seine Lust und man kann sagen sein einziges ideales Muster und wahres Ebenbild ausmachten. Diese Romanzen hatten seinen ganzen Beifall, denn sie zeigten ihm die Furchtlosigkeit in einem Contrebandisten als Sieger über ein Regiment, und wie er der Autoritäten spottet, die zwar das Verbrechen verfolgten, aber es unter den verhassten Formen des Despotismus thaten; jene schlüpfrigen Gemälde nahmen sein Interesse in Anspruch, in welchen ein entschlossenes Mädchen ihre Familie verlässt und die väterliche Autorität missachtet, um einem ruchlosen Eisenfresser (*valenton rufian*) zu folgen, dessen Raub es unterbringen hilft und dessen Meuchelmorde es begünstiget; dieses Volk klatschte vor Freude in die Hände, wenn ihm ein Rudel von Häschern dargestellt wurde, in die Flucht geschlagen von einem aussergewöhnlichen Verbrecher, der sich wie ein tapferer Degen gerierte (*con visos de valiente*); es enthusiasmierte sich für einen Räuber, der die Armen von der den Reichen abgenommenen Beute unterstützte; es gefiel ihm, wenn es ihn muthig das Schaffot besteigen sah, von wo er nach abgelegter Beichte einen rührenden Sermon an die Zuschauer richtete und starb, ebenso wie sie überzeugt, nun schnurgerade in den Himmel aufzufahren wie ein Heiliger; und endlich ward es entzückt in diesen Romanzen eine Sündfluth von Wundern, Hexereien und Verzauberungen zu finden, eine Zeitung von Erdbeben und Unwettern, Feuersbrünsten, Pestseuchen und andern ausserordentlichen Strafgerichten der Vorsehung, über einzelne Personen und ganze Völker verhängt, besonders wenn dies Juden, Mauren oder Ketzer waren"[1].

---

[1] Auf welches Volk diese Romanzen berechnet waren, ersieht man schon aus den Eingängen mehrerer derselben, in welchen die Bänkelsänger sich ein Auditorium zu gewinnen suchen; besonders charakteristisch ist z. B. folgender Eingang der Romanze No. 1265:

Todo el mundo me esté atento,
Alargando las orejas,

Trotzdem, dass daher diese Romanzen vom blos ästhetischen Standpunct aus oft sehr niedrig erscheinen und in Hinsicht auf poetischen Gehalt mit jenen alten Volksromanzen gar nicht zu vergleichen sind, haben sie doch für die Literatur- und Sittengeschichte grosses Interesse; denn sie sind denn doch für ihre Zeit Das, was jene alten für die ihrige waren, sie sind sogar nicht ohne Einfluss auf die Kunstpoesie ihrer Zeit, besonders die dramatische geblieben, wie sie ihrerseits schon die deutlichsten Spuren von dem Einflusse der Kunstpoesie tragen und selbst mit pedantischer Gelehrsamkeit coquettieren; auch finden sich in ihnen, wie wir sehen werden, noch sagenhafte Elemente und Beispiele der Einwanderung von Märchen. Duran hat sie in 11 Gruppen zusammengestellt[1].

1) Die nach den Ritterromanen gemachten (*caballerescos*); denn auch noch unter diesem Volke lebten die alten Rittersagen

---

De manera que los hombres
Mulos manchegos parezcan;
Dejen de mentir los sastres,
De presumir las mozuelas,
De hilar y arrojar gargajos
Las descomunales viejas;
No escupan los fumadores,
Y los borrachos con flema
Estén con el vaso en mano
Hasta caer en la tierra;
Cesen de hablar los soldados
Refiriendo en las tabernas
Las batallas y combates
Que ellos á su salvo inventan;
Los jugadores de naipes
Dejen las barajas quietas,
No sacando vaticinios
De las vanas apariencias;
Los loteros cavilosos
No miren á las estrellas,
Y de ambo y terno se olviden,
Y las cábalas suspendan;
En fin, repito, me estén
Todas las almas atentas, etc.

[1] So im Werke selbst; im „*Prólogo*" hatte er sie nur in sechs Gruppen eingetheilt und anders geordnet; die Ausführung hat auch hier die Theorie verbessert.

fort, freilich nur durch die Vermittelung der Prosaromane und prosaischen Volksbücher. So hat uns hier z. B. Duran eine Bearbeitung der Sage von Fierabras nach dem Volksbuche „*Historia de Carlo Magno*“ in acht Romanzen (No. 1253—1260) von Juan José Lopez gegeben.

2) Die novellen- und märchenartigen (*novelescos y fabulosos*); die beiweitem interessantesten, da wir darunter auf Bearbeitungen von alten Sagen und sogar von allbekannten Märchen treffen, die endlich auch nach Spanien eingewandert sind. So sind z. B. gleich die ersten drei Romanzen in dieser Gruppe, No. 1263 bis 1265, hispanisierte Märchen, nämlich die beiden ersten: „*Las princesas encantadas*“, von Alonso Morales, stimmen in den Hauptzügen mit den deutschen Märchen „Vom Lebenswasser“, „Vom goldenen Vogel“ (Grimm's „Kinder- und Hausmärchen“) und noch näher mit „Die Königstochter im Berge Muntserrat“ (Wolf's „Deutsche Hausmärchen“, Göttingen 1851); und die dritte Romanze „*El violin encantado*“ ist selbst im Einzelnen ganz übereinstimmend mit unserm Märchen „Der Jude im Dorn“ (Grimm, a. a. O.). Von alten Sagen findeu wir hier in modernisierter Gestalt z. B. die von Rosimunda (No. 1266); von Crescentia (No. 1269—1270); von Griseldis (No. 1273—1275); von Valentin und Urson (No. 1281—1282); No. 1271—1272: *El estudiante de Córdoba*, der von der Verführung einer Nonne dadurch abgehalten wird, dass er sich selbst ermordet und begraben sieht, scheint eine eigenthümlich spanische Sage zu sein (sie findet sich in Torquemada's „*Jardin de flores curiosas*“, und danach in Thoms' „*Lays and legends of Spain*“, S. 63: „*The Hell-hounds*“, und als Novelle in Gaspar Lozano Montesinos' „*Soledades de la vida y desengaños del mundo*“, vgl. das Leben des Juan de Maraña, in *Hijos il. de Sevilla. ib.* 1850. 8.).

3) Die von gefangenen Christen und Renegaten (*de cautivos y renegados*). Wiewohl diese ziemlich zahlreiche Gruppe einen localen Entstehungsgrund in der feindlichen Nachbarschaft der Berberesken hat, so findet sich doch auch darunter noch manche alte Sage eben nur localisiert; so z. B. in No. 1291—1292 „*La princesa cautiva*“, die bekannte bei mehreren Nationen vorkommende Sage von dem unbegrabenen oder schimpflich verscharrten Todten, dessen sich Einer erbarmt und ihm ein christliches Begräbniss verschafft, wofür sich der nun beruhigte Geist ihm dank-

bar und hülfreich in gefährlichen Abenteuern und zur Gewinnung einer reichen Braut beweist (im Englischen bearbeitet in der „*Romance of Sir Amadas*“, der eine französische zugrundeliegt, in Weber's „*Metrical romances*“, III, 241 fg.; im Deutschen die Erzählung „Rittertreue“ in Hagen's „Gesammtabenteuer“, I, 6; im Spanischen auch dramatisch behandelt in „*El mejor amigo el muerto, de tres ingenios*“, worunter Calderon, und „*Don Juan de Castro*“, von Lope de Vega; vgl. auch die deutschen Märchen: „Der Sohn des Kaufmanns“, bei Meier, Deutsche Märchen aus Schwaben, Stuttgart, 1852. 8. No. 42; Wolf, „des Todten Dank“, S. 243; — Pröhle, Kinder- und Volksmärchen, Leipzig, 1853. S. 239, No. 78; u. s. w. Vgl. überhaupt Simrock, „Der gute Gerhard und die dankbaren Todten.“ Bonn, 1856. 8., S. 46 ff.).

4) Historische Vulgärromanzen. Duran hat hier nur sechs gegeben, und zwar solche, die im Munde des Volks fortlebende Nationalsagen zum Gegenstande haben (zwei von der Eroberung Sevilla's durch den heiligen Ferdinand; zwei von der Sultanin von Granada; eine von dem Triumphe des Ave Maria und von Garcilaso de la Vega, und eine von der Doña Ines de Castro), um gerade an solch oft besungenen Gegenständen den Unterschied der Auffassung und Behandlung zwischen den alten Volks- und den neuen Vulgärromanzen recht auffallend zu zeigen. Von Vulgärromanzen über neuere gleichzeitige Ereignisse, die Huber treffend „Bulletinromanzen“ nennt, deren es viele giebt, hatte Duran schon mehrere der vorhergehenden Hauptrubrik der historischen angereiht.

5) Die legendenartigen von Wundern und Heiligen (*de leyendas, vidas de santos y de casos milagrosos*); natürlich bei einem Volke wie dem spanischen eine der reichsten Gruppen und schon um deshalb interessant, weil sie viele Vergleichungspuncte mit einer eigenen Gattung des Nationaldramas, den *Comedias de santos*, bietet (man vergleiche z. B. die Romanzen No. 1311 bis 1312, „*Carlos y Lucinda*“, d. i. die Legende vom heiligen Julian, mit Lope de Vega's „*El animal profeta*“; No. 1314—1315, „*La linda deidad de Francia*“, die schon von der Nonne von Gandersheim Roswitha bearbeitete Legende „Abraham“, mit Mira de Mescua's „*El ermitaño galan y mesonera del cielo*“). Auch hier begegnen wir Märchenartigem, so No. 1323: „*La Baraja*“ mit: Pröhle, S. 219, No. 68: „Ein Windbeutel legt das Kartenspiel

von einer guten Seite aus," selbst im Einzelnen zusammenstimmend.

6) Die Räuber- und Mordgeschichten (*de valentías, guapezas y desafueros*); nicht minder zahlreich vertreten als die vorhergehende Gruppe, wie schon aus der oben gegebenen allgemeinen Charakteristik erklärlich, und bei aller Rohheit und Einförmigkeit doch auch wegen des Zusammenhangs mit den *Comedias de bandoleros* merkwürdig, wie man denn überhaupt aus diesen Vulgärromanzen sieht, dass das Nationaldrama immer in enger Verbindung mit ihnen und den Volksneigungen gegangen ist; besonders charakteristisch ist der Zug, dass entartete Frauen so häufig die Heldinnen dieser Romanzen sind, und dass Mitglieder der Aristokratie, selbst der höchsten, als Beschützer der Uebelthäter gegen die verfolgende Gerechtigkeit erscheinen und dadurch zu jener Genossen werden (man vergl. darüber die treffenden Bemerkungen Duran's, II, 383 und 389; — und Huber's a. a. O. S. 461—463.).

7) Die von ausserordentlichen und wunderbaren Naturerscheinungen (*de casos y fenómenos raros y maravillosos*)[1].

8) Die von Phantasiegebilden (*de asuntos imaginarios*); hier nur Eine Romanze, die bekannte vom Schlaraffenlande (*La isla de Jauja*).

9) Die von witzigen oder ingeniosen Streitfragen (*de controversia, agudeza é ingeniosidad*). Duran bemerkt dazu mit Recht, dass diese Romanzen noch ein merkwürdiger Nachhall von jenen im ganzen Mittelalter so beliebten Streitgedichten (*Débats, Batailles etc.*) sind, hervorgegangen theils aus den Tenzonen der Provençalen, theils aus den scholastischen Disputationen; und

---

[1] Darunter auch die von mir („*Rosa de romances*" S. 74) aus Timoneda's „*Rosa gentil*" gegebene, hier No. 1346: „*De una muger que parió trescientos hijos de un parto*", wozu J Z(acher) in der Anzeige meines Buchs im „Magazin für die Literatur des Auslands" (1846, No. 95) bemerkt hat: „Die hier behandelte Sage gehört nach Holland; ich habe sie dort selbst mündlich gehört und J. W. Wolf erzählt sie in seinen „Niederländischen Sagen" (S. 75) mit Angabe seiner gedruckten Quellen. Das silberne Taufbecken, welches nach der Romanze dem Kaiser Karl gezeigt worden ist, soll sich, wenn ich mich recht erinnere, in der Kirche zu Loosduinen, nahe beim Haag, befinden. Vielleicht darf man auf diesen Grund hin das „*Irlanda*" der Romanze in „*Holanda*" verändern."

es wird genügen, um sie zu charakterisieren, die Titel der hier gegebenen anzuführen: „*La riqueza y la pobreza*“; „*Contienda y argumento entre un pobre y un rico*“ (dieser Streit, der jetzt zur Weltfrage geworden ist, giebt auch Duran die Veranlassung sich S. 399 über die Theorien der Communisten auszusprechen); „*El trigo y el dinero*“; „*Las virtudes del dia*“; „*Las virtudes de la noche*“.

10) Scherzhafte, satyrische und burleske Vulgärromanzen (*Romances vulgares jocosos, satíricos y burlescos*); nur Eine, aber sehr charakteristische: „*Los nombres, costumbres y propiedades de las señoras mujeres*“ (schon der Eingang, eine launige Apostrophe des Bänkelsängers an seine Zuhörerinnen, ist sehr dramatisch).

11) Volksschwänke in Romanzenform (*Cuentos vulgares hechos en romances*). Leider giebt Duran von dieser sehr merkwürdigen, mit den Fabliaux der Franzosen verwandten und sie noch oft zugrundelegenden Gattung nur zwei Beispiele: „*El molinero de Arcos*“, ein Gegenstück zu dem Fabliau „*Le meunier d'Arleux*“ (an das sich aber eine ältere spanische Bearbeitung in Redondillas, die „*Novela*“ im „*Jardin de amadores*“ [Zaragoza 1611] noch näher anschliesst); und: „*El fraile fingido*“, aber nicht nach dem bekannten Fabliau: „*Du mari qui confessa sa femme*“, wie man nach dem Titel vermuthen könnte, und überhaupt kaum nach einer französischen Quelle, da die Grundzüge der Fabel ächt spanisch sind [1].

---

[1] Hier wird nämlich ein Mädchen von ihren Aeltern gezwungen, ihren armen Geliebten aufzugeben und einen reichen Kaufmann zu heirathen. Sie tröstet aber ihren Geliebten, indem sie ihm verspricht, sobald sie verheirathet, ihn und sich für diesen Zwang zu entschädigen (*á ser manjar de dos mesas*); ein Versprechen das sie treuer hält als das am Altar gethane. Der Mann aber schöpft Verdacht, giebt eine Reise vor, kehrt heimlich zurück und überzeugt sich nur zu sehr, dass ein anderer seine Stelle eingenommen: er beschliesst zwar als ein ächter Spanier, seine Ehre durch das Blut der Treulosen zu sühnen, aber ihr Seelenheil will er doch retten und sendet daher, bevor er sie mordet, seinen Sklaven nach einem Beichtiger, was wieder ein ganz nationaler Zug ist. Dieser Sklave wird von der Base seiner Herrin erkannt, ausgeforscht und gewonnen; sie sendet ihn zu einem ihr wohlbekannten Mönche mit der Bitte ihr ein Mönchsgewand sogleich zu überschicken, da sie dessen dringend bedürfe. So als Mönch verkleidet eilt sie die Bedrängte zu retten, wird als vermeintlicher Beichtiger von dem Manne selbst in das entweihte Schlafgemach geführt um den Schuldigen den Tod zu verkünden und sie mit dem Himmel zu versöhnen. Sie hat aber nichts Eiligeres zu thun als den Buhlen

Dass nicht bloss die Gattung der Vulgärromanzen, sondern auch dieselben Arten, etwa mit einigen neuen vermehrt, selbst die einzelnen Versionen mit geringen Veränderungen sich bis auf unsere Tage forterhalten haben, kann man aus der von mir (s. oben den bibliographischen Theil) gegebenen Beschreibung einer Sammlung solcher Romanzen aus den ersten Jahrzehenden dieses Jahrhunderts ersehen, und die dort gemachten Bemerkungen über ihre formelle Bildung, ihre Verfasser und deren Vortragsweise gelten auch von diesen ältern[1].

So hatten allerdings einerseits die Kunstdichter, indem sie das Romanzenmachen zur Modesache machten, und dadurch die Form ausweiteten und aushöhlten, diese Dichtungsgattung in der Kunstpoesie in Verruf gebracht, während andererseits der Volksgesang immer mehr zum Bänkelgesang herabgesunken war; und doch waren es einerseits die Kunstdichter, welche die ächte unzerstörbare Romanzenpoesie für die Kunst, für die Nation und für das niedere Volk mit allem Reiz der Neuheit ausstatteten und wieder in's Nationalleben einführten, indem sie sie den Anforderungen der Zeit gemäss dramatisch umgestalteten und zum Fundament der Nationalbühne machten; während andrerseits der Volksgesang, wie wir so eben an den Vulgärromanzen gesehen, sich wieder ihre dramatischen Umgestaltungen aneignete und mundgerecht machte.

---

zu wecken, ihn in das Mönchsgewand zu hüllen und seine Stelle im Bette einzunehmen. Der also Gerettete kehrt als Mönch zum Ehemanne zurück, sagt ihm, dass sein Verdacht ungegründet und er vom Scheine sich habe täuschen und hinreissen lassen, seine treue Frau eines Verbrechens zu zeihen, indem sie eben zum Schutze ihrer Treue ihre Base als Bettgenossin zu sich beschieden habe, wovon er sich überzeugen könne; kurz, hält ihm noch eine lange Strafpredigt über seinen Argwohn und seine Unbesonnenheit und macht ihn so für die Zukunft sicher, um mit aller Ruhe den Umgang mit seiner Frau fortsetzen zu können.

[1] Dass aber und wie neben diesen Vulgärromanzen auch primitive, alte ächte Volksromanzen im Volksmunde (d. i. im Munde des Volkes, das, verschieden vom *vulgus*, auch noch seine ursprüngliche Reinheit und Naivetät bewahrt hat, wie die Gebirgsbewohner, u. s. w.) und gerade am meisten in Volksmundarten sich erhielten und noch fortleben, haben die in neuester Zeit bekanntgemachten Sammlungen catalanischer und portugiesischer Volksromanzen bewiesen (s. meine Proben) und wird sich noch mehr durch die von Hrn. Aguiló zu erwartende reiche Nachlese catalanischer Romanzen herausstellen.

Schon die alten ächten Volksromanzen enthielten dramatische Elemente nicht nur in den Stoffen, sondern auch in ihrer Behandlung. Die von Juglares — wenn auch nur von Einem — vorgetragenen Romanzen wurden wahrscheinlich dramatisch, d. i. mit Veränderung der Stimme, mit Mienen- und Geberdenspiel recitiert; so tragen wenigstens, wie ich in der ersten Abtheilung gezeigt, noch heutzutage ihre entarteten Nachkommen, die Bänkelsänger, die Romanzen auf Plätzen und in Ventas vor. Jedesfalls lässt es sich nachweisen, dass schon bei der Entwicklung der dramatischen Kunst in Spanien die Romanzen mit ihr in enger Verbindung standen; denn schon zur Zeit des Lope de Rueda wurde jede Theatervorstellung mit einer alten Romanze eingeleitet, die anfangs hinter dem Vorhang, dann, seit Navarro, auf der Bühne gesungen wurde (s. Cervantes, Vorrede zu seinen „*Ocho Comedias y Entremeses;*“ Agustin de Rojas, *Viaje entretenido, Madrid*, 1793. 8. *T. I. p.* 89; vgl. Schack, I. S. 105 ff., 229, 248; Depping, I. *p.* XXI); später wurden die „*Loas*“ oder Prologe zu den Stücken gewöhnlich in Romanzenform abgefasst (Schack, II. S 107). Ebenso wurden Romanzen besonders *Jácaras* zu den theatralischen Tänzen in den Zwischenspielen gesungen (s. Ticknor, II. S. 95). Natürlich benützte daher das spanische Drama, als es in seiner volksthümlichsten Entwicklung zugleich seine höchste Blüthe erreicht hatte, sowohl die reiche Fundgrube der sagenhaft-historischen und abenteuerlich-ritterlichen Stoffe, welche die volksmässigen und die Juglar-Romanzen boten, als auch die nationalste und geschmeidigste aller Formen, die Romanzenform, die schon vor Lope de Vega und noch mehr von ihm und seiner Schule häufig angewandt, und seit Calderon die fast allein herrschende in den *Comedias* wurde (Schack, I. S. 115, II. S. 83—84; — Angel de Saavedra, „*Romances historicos*“, *p.* 8, 17). So sind viele Stücke von Lope de Vega, Damian Salustio de Poyo, Guillen de Castro, Mira de Mescua, Matos Fragoso, Luis Velez de Guevara u. s. w. dramatisierte Romanzenstoffe (vgl. z. B. Schack, II. S. 270 ff., 431, 442, 490 u. s. w.), und enthalten sogar noch Bruchstücke alter Romanzen (vgl. Saavedra, *l. c. p.* 2: — Depping, *l. c. p.* XXI—XXII, und in dessen Sammlung mehrere Beispiele davon, wie I. *p.* 328, 348, 359, 410; II. *p.* 31, 146, 232, 283, 407). Daher sagt v. Schack in seiner oft angeführten vortrefflichen

„Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien“ mit Recht (Thl. III. S. 88): „Es ist beachtenswerth, wie das Drama in seiner ausgebildetsten Kunstform bei Calderon der Romanze, als der Wurzel aller spanischen Dichtung, grösseren und selbstständigeren Raum verstattet, als diess in früheren Stadien der Fall gewesen war. Es ist als wollte das spanische Schauspiel auf seiner höchsten Höhe noch einmal den Tribut der Dankbarkeit an die Volkspoesie, aus der es hervorgegangen, entrichten, und den Zusammenhang mit ihr recht deutlich zur Schau tragen.“ Auch Duran hebt ebenso treffend als schön diesen Zusammenhang am Schlusse der allgemeinen Charakteristik der historischen Romanzen (S. XXVI.) hervor:

„Diese alten Volksromanzen und volksmässigen Nachahmungen derselben wären die Elemente zu unserer Nationalepopöe gewesen, hätte es überhaupt für uns eine Möglichkeit gegeben eine solche zu erlangen; denn sie enthielten das ganze Wissen, Glauben, die Sitten und Gewohnheiten des Vaterlandes, wie sie im Laufe der Jahrhunderte sich gebildet und in den Herzen festgewurzelt hatten; denn in ihnen sah sich das Volk durch sich selbst geschildert und seine Gefühle und seinen Ruhm in Thaten dargestellt; denn in ihnen zeigte sich ihm seine Civilisation; sie waren ja das einzige Mittel das es hatte, in einer Sprache und in Formen seiner Fassungskraft angemessen jene Grossthaten und Tugenden, deren Andenken es zu bewahren liebte, und jene Laster die es zu beschränken oder zu züchtigen wünschte, im Gedächtniss zu erhalten. Diese Elemente eines grossen Gedichtes, denen analoge in anderen Ländern und Nationen zur Bildung eines solchen führten, begannen schon seit den ersten Zeiten der asturischen Halbmonarchie (*de la semimonarquia asturiana*) zu keimen und entfalteten sich zu voller Blüthe (*se completaron*) in dem letzten Drittel des 16. Jahrh., in welcher Epoche sie aber statt einer Epopöe das Nationaldrama erzeugten, das Lope de Vega im Keime errieth und verwirklichte (*adivinó y realizó*) durch das Volk und für das Volk. Der Instinct und das Genie dieses grossen Dichters machten die Bahn wieder frei, welche die Gelehrten und die höfischen Kunstdichter (*Trovadores*) durch die Nachahmung einer Literatur ausländischen Ursprungs verdeckt hatten; und die volksthümliche Begeisterung (*la inspiracion popular*) bemächtigte

sich der Kunst, des Reichthums der Sprache, des poetischen Colorits und all der Fortschritte und Modificationen, die wir in unserer Gesellschaft erlangt und erfahren hatten. Seitdem haben die Romanzen ihren charakteristischen Typus zurückerobert und sich in das Drama umgestaltet, wie die Rhapsodien der Griechen sich zu Epopöen ausbildeten; seitdem verwandelten sich die Juglares und Volkssänger in Schauspieler und durchzogen die Städte, Märkte, Dörfer und Weiler, nun Farcen und Dramen darstellend, wie sie früher die Romanzen gesagt und gesungen hatten." —

Dafür sind aber auch, wie ich am Schlusse der ersten Abtheilung und bei Besprechung der Vulgär-Romanzen gezeigt, viele Stellen der *Comedias* als Romanzen wieder unter das Volk gekommen, und selbst seine Sänger haben nun ihre eigenen Romanzen häufig dramatisch gestaltet und vorgetragen. So zeigt sich recht augenscheinlich der innere Zusammenhang und die organisch bedingte Wechselwirkung zwischen der *Comedia* und der Romanze; denn sie sind nur zwei verschiedene Formen desselben Nationalbewusstseins, aus demselben durchaus volksthümlichen Principe hervorgegangen, und haben daher beide einen so unzerstörbaren Keim, eine so vitale Kraft, dass sie zeitweise wohl durch fremde Einflüsse zurückgedrängt oder modificiert werden können, aber immer wieder aufleben werden, so lange die Spanier ihr Nationalbewusstsein nicht gänzlich verlieren, wie denn in neuester Zeit die Romanzen, und zwar gerade die volksmässig-epischen, bei den spanischen Kunstdichtern sogar wieder zu Ehren gekommen, und von ihnen, wie bemerkt, wieder nachgeahmt und cultiviert worden sind[1]. Denn — um mit Lope de Vega zu schliessen —:

Estos romances . . . . .
Nacen al sembrar los trigos.

[1] So haben sich in neuester Zeit die ausgezeichnetsten Dichter Spaniens vereint, um in einem: „*Romancero*" ein National-Monument zu errichten, indem sie die auf irgend eine Weise der Nation zum Ruhme gereichenden Persönlichkeiten alter und neuer Zeit in dieser nun wieder zu Ehren gekommenen nationellsten Form feiern, und Proben davon sind schon in den elegantesten Salons von Madrid mit wachsendem Beifall vorgelesen worden (s. *Revue des races latines* oder *Revue esp. et portug. Vol.* 8, 5 Mai 1858, *p.* 269; und: *Bibliógrafo esp. y estrang. Madrid*, 1858. No. 12, *p.* 96).

III.

ZUR GESCHICHTE DES SPANISCHEN DRAMAS.

III.

Zur Geschichte des spanischen Dramas.

—

1. Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. Von Adolf Friedrich von Schack. Drei Bände. Berlin, Duncker und Humblot. 1845—46. Gr. 8., und: „Nachträge". Frankfurt a. M. 1854. 8.
2. Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie, par Philarète Chasles. Paris. 1847[1].

Der Verf. von No. 2 sagt:

„Die Literaturgeschichte kann nicht mehr mit blossen Angaben von Daten, biographischen Notizen und nachgesprochenen Urtheilen geschrieben werden. Jede monographische Behandlung ist nun ungenügend geworden; von unserm jetzigen erhöhten geistigen Standpunct sucht man immer sich ein Gesammtbild von der europäischen Civilisation, ein Panorama von ihren mannigfaltigen Erzeugnissen zu verschaffen; man sucht dieses grosse Gemälde durch Parallelen, durch Zusammenhaltungen und durch Analyse der verschiedenartigen Einflüsse und der Verschmelzungen der Nationalitäten sich deutlicher zu machen. Dabei vergisst man nimmer, dass jedes Volk, wie jedes Individuum, seine besondern Leidenschaften hat, dass diese Leidenschaften eben die Seele seiner Nationalpoesie bilden. Man sucht diese Leidenschaften zu beobachten, wie sie entstehen, sich aussprechen, hervorbrechen, sich schwächen und verlöschen, und wie sie den literarischen Bewegungen entsprechen, die sie lange vorher ankündigen, und denen sie später eine bestimmte Richtung geben".

In der That ist in der Behandlung der Literaturgeschichte, besonders der Geschichte der Nationalliteraturen, wie einst die

[1] Aus den Blätt. f. lit. Unterh., 1848, No. 299—302; — 321—328; — und 1849, No. 79—90.

blos äusserliche, trockene Gelehrtengeschichte von der sogenannten philosophischen aber einseitig ästhetisch-kritischen, so jetzt diese selbst von der eigentlich historischen, genetisch-physiologischen verdrängt worden. Man ist zu der Ueberzeugung gekommen, dass die Geschichte der Nationalliteratur eines Volks, wenn sie diesen Namen verdienen soll, weder im Ganzen noch in ihren Einzelheiten, ja nicht einmal die Monographie einer bedeutenden Erscheinung oder eines hervorragenden Schriftstellers geschrieben werden könne, ohne die genetischen Bedingungen dieser Erscheinung, die geographisch-statistischen, historisch-synchronistischen Zustände zu berücksichtigen, ohne die Völker in ihren ethnographischen Elementen und internationalen Verhältnissen, die Periode in ihrem causalen Zusammenhange, und selbst die Individuen in ihren Beziehungen zu den nationellen und zeitlichen Richtungen zu betrachten; kurz, auch hier sucht man nun, wie in der Naturforschung, jede Erscheinung als Manifestation eines grössern Organismus in ihre Elemente analytisch zu zerlegen und nach diesem Massstab synthetisch zu würdigen.

Dadurch ist nun freilich der Standpunct des Literarhistorikers einerseits ein viel umfassenderer und schwierigerer, andererseits aber erst ein eigentlich wissenschaftlicher geworden. Er reicht nun nicht mehr aus mit subjectiv-ästhetischen wenn auch noch so fein geschulten Ansichten; er muss sich im Gegentheil dieser möglichst zu entschlagen suchen, um sich der rein objectiven, wahrhaft historischen Auffassung zu nähern; er muss — wenn dieser Vergleich erlaubt ist — die lyrische Erregtheit seiner eigenen Geschmacksrichtung der epischen Einlebung in die Erscheinung und ihre Seinsberechtigung unterordnen, um eine dramatisch-künstlerische Darstellung davon geben zu können.

Auch auf diesem Wege können wir Deutsche ohne Unbescheidenheit uns das Verdienst zusprechen Bahn gebrochen und bereits mustergiltige Werke geliefert zu haben; ein solches ist z. B. Gervinus' „Geschichte der deutschen Nationalliteratur“ [1], ein solches ist das unter No. 1 angeführte Werk von Herrn

[1] Vergl. über diese veränderte Behandlung der Literaturgeschichte durch die Deutschen die trefflichen Worte von Prutz in dessen „Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters“ (S. 6—8, Berlin, 1847), welches Werk selbst unter diese mustergiltigen eingereiht zu werden verdient.

v. Schack. Dieses Werk ist aber nicht nur durch die ächt historische Methode, den epischen Geist der Auffassung und die künstlerische Darstellung ausgezeichnet, es ist es ebenso sehr durch die Wahl des Gegenstandes und den aussergewöhnlichen Aufwand von Hülfsmitteln. Die „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien" zum Gegenstande zu wählen, war zwar eine sehr gewagte, eine doppelt gewagte Wahl für den Ausländer, sollte die Aufgabe dem jetzigen Standpunct der Wissenschaft gemäss gelöst werden; dann aber ist diese Wahl nicht nur durch die absolute Wichtigkeit des Gegenstandes eine würdige, sondern auch durch dessen Beziehung und Einfluss auf unsere dramatischen Zustände eine zeitgemässe, und dadurch sogar dem jetzt überall sich geltend machenden tendenziösen Streben entsprechend[1], nur mit dem Unterschiede von den Tendenzschriften nach der Mode, dass die zeitgemässe Beziehung hier auf keine blos äusserliche, ja forcierte Weise mit dem Gegenstande verbunden wird, sondern wie ein Corollar aus demselben sich von selbst ergiebt. Bedarf es wohl noch eines Beweises für die absolute Wichtigkeit des Gegenstandes? War die spanische Nation nicht einst eine weltgebietende, ihre Literatur die Blüthe der europäischen, und deren Culminationspunct eben ihr Nationaldrama? Hören wir darüber einen ganz Unbetheiligten, hören wir den geistreichen Prutz (a. a. O., S. 10—11):

„Ist die Literatur überhaupt ein Spiegel des nationalen Daseins, und haben wir wiederum innerhalb der Literatur das Drama als die vollendetste und reifste Entfaltung derselben anzuerkennen, so folgt daraus mit Nothwendigkeit, dass das Theater, als das verwirklichte, lebendig gewordene Drama, der reinste und grossartigste Spiegel des öffentlichen Lebens ist, den die Literatur überhaupt zu bieten vermag. Es ist gleichsam das empfindlichste Thermometer der nationalen Bildung, der genaueste und feinste Massstab, der sich dem öffentlichen Leben von Seiten der Literatur anlegen lässt. . . . Wie es sich am spätesten entfaltet, als die letzte, schönste Blüthe volksthümlicher Bildung, so auch mit eben dieser Blüthe welkt es am ersten, am unaufhaltsamsten dahin; das griechische Drama in dem glänzenden Jahrhundert des Perikles, die Lope und Calderon zur Zeit der spanischen

[1] Vergl. Prutz, a. a. O., S. 2 fg.

Weltherrschaft, Shakspeare in den Blüthetagen des alten, lustigen Englands, unter dem glücklich herrschenden Scepter der jungfräulichen Elisabeth, die französische Bühne in der prächtigen Epoche Ludwig's XIV. liefern den Beweis. Ja überhaupt nur ein eigenes Theater zu haben ist schon an und für sich eine Ehre, die nur den welthistorischen, den eigentlich gebietenden Nationen zu Theil wird: und auch ihnen, wie gesagt, nur in den Tagen ihres Glanzes und ihrer politischen Grösse".

Überdies ist das spanische Kunstdrama das älteste europäische; hat sich aber ganz aus nationalem Boden, aus durchaus volksthümlichen Elementen, und daher völlig spontan und originell entfaltet, ja in noch höherm Grade als das englische, das einzige das mit ihm unter den modern europäischen parallelisiert werden kann; denn auf dieses, wie auf das italienische, französische und mittelbar auch auf das deutsche Drama wirkte das spanische mehr oder minder bedeutend ein[1]. So nimmt das spanische Drama durch seine Originalität und seinen Einfluss eine Stellung in der Literaturgeschichte ein, der nur die des griechischen an Wichtigkeit gleichkommt. Dieser absoluten Wichtigkeit des Gegenstandes gesellt sich noch eine relative zeitgemässe bei, nämlich die ungesucht sich ergebende Beziehung auf das deutsche Theater, selbst das der Gegenwart. Herr v. Schack hat selbst diesen Nebenzweck ausdrücklich bezeichnet (I, XVII—XVIII):

„Wenn der nächste Zweck des vorliegenden Buchs ein literarhistorischer war, so hat dabei doch noch eine andere Absicht vorgeschwebt. Ich wollte an einer der merkwürdigsten und bisher allzu wenig berücksichtigten Literaturepochen darthun, wie das wahre Grosse und Originale in der Poesie nur auf dem Boden der Volksthümlichkeit gedeihen könne, wie namentlich das Drama in Geist und Form durch die Geschichte und den Charakter des jedesmaligen Volks auf's strengste bedingt sei, und wie es, um zum ächten Nationalschauspiel zu erblühen, aus dem innersten Kern einer Nation und im Zusammenhange mit ihren volkspoetischen Sagenkreisen und ihrer Geschichte erwachsen müsse. Man hat diese Wahrheit längst anerkannt, sie jedoch

[1] Vergl. Leopold Schmidt. Über die vier bedeutendsten Dramatiker der Spanier. Bonn. 1858. 8. S. 1—2.

mehr allgemeinhin behauptet als an einzelnen Beispielen nachzuweisen gesucht; keine andere der neuern Bühnen aber ist so geeignet diesen Nachweis an ihr zu führen wie die spanische, und nur die englische könnte noch in gleichem Sinne benutzt werden. . . . Die Wichtigkeit dieser Einsicht aber sei vorzüglich den Deutschen an's Herz gelegt . . . indessen ist so viel gewiss: wenn wir je eine reichhaltige und selbstständige dramatische Literatur, wenn wir je ein Theater gewinnen. das nicht blos der Unterhaltung und dem Zeitvertreibe einer müssigen Menge dient, sondern Anspruch auf den Namen einer Nationalbühne machen darf, so wird Dies nur das Werk von Dichtern sein können, die, aller Nachahmung des Fremdländischen entsagend, nur ihrer eigenen Eingebung folgen. in vollen Zügen aus den Strömen einer volkspoetischen Tradition schöpfen, und sich solcher Stoffe bemächtigen. welche schon in der Phantasie, im Herzen und im Munde des Volks leben[1]. Sollte das vorliegende Buch nun im Stande sein, diese Ueberzeugung mehr und mehr zu verbreiten, und das Ringen nach dem Besitz eines nationalen Dramas bei uns zu befördern, so würde ich Dies für den schönsten Lohn meiner Arbeit halten"[2].

---

[1] Goldene Worte sagt auch hierüber Prutz (a. a. O., S. 8 und 12): „Diese Berechtigung der Literaturgeschichte nun zugegeben. unter Anderm auch darum. weil. wie die Dinge für den Augenblick noch stehen. das Bewusstsein unserer Nation beiweitem mehr ein literarisches ist als ein eigentlich historisches. und es mithin für alle Fragen der letztern Art keinen bequemern und fruchtbarern Anknüpfungspunct giebt als eben die Literaturgeschichte. so bleibt nun noch die Frage zu beantworten. welchen Standpunct innerhalb der Literatur selbst das Theater einnimmt? . . . Was daraus für ein Resultat folgen wird? Ein sehr geringes vielleicht für die speciellen Interessen des Theaters. aber doch kein ganz unfruchtbares. hoffe ich. für unser nationales Bewusstsein: dieses nämlich. dass wir. um ein grosses Theater zu haben. uns zuvörderst entschliessen müssen eine grosse Nation zu sein!" u. s. w.

[2] Der Verf. entwickelt in der schön geschriebenen und sehr beherzigungswerthen Vorrede zum dritten Bande ausführlicher die hier nur angedeuteten „Nebenabsichten" seines Buchs. und wie er wünschte. „dass dasselbe von deutschen Dichtern benützt würde, um sich mit neuen Ideen und Stoffen zu bereichern. und von Bühnenvorstehern. um den unermesslichen Ertrag kennen zu lernen. den sie aus den Minen des spanischen Theaters ziehen können". Er spricht sich darin mit grosser Bühnenkenntniss aus über die Art wie durch das spanische das deutsche Theater noch zu bereichern sei. besonders im Fache des Lustspiels. und zeigt an den musterhaften Nachahmungen des Grafen Pla-

Wenn es aber auch zweifelhaft ist, ob dieser Lohn so bald schon dem trefflichen Verf. werden werde, so bleibt ihm jedesfalls das Verdienst, nicht nur ein an sich wichtiges, sondern auch zeitgemässes, ein bei einiger Empfänglichkeit und Einsicht mächtig anregendes Werk geliefert zu haben, worauf wir um so mehr stolz sein können, als es den Spaniern selbst noch daran fehlte, und die Vorarbeiten überhaupt dafür noch sehr ungenügend waren, ja es schon bedeutende Schwierigkeiten hatte, sich das unumgänglich nöthige Material dazu zu verschaffen, und keines gewöhnlichen Aufwandes von Fleiss, Kritik und Tact bedurfte, um in diese noch sehr chaotischen Massen mögliche Uebersichtlichkeit, sichtende und künstlerische Anordnung zu bringen.

Der Verf. giebt in der Vorrede zum ersten Bande und in dem Anhang II zum dritten Bande ein sehr dankenswerthes und fast vollständiges Verzeichniss der das Ganze oder Einzelnes seiner Aufgabe behandelnden Vorarbeiten. Und höchstens Vorarbeiten, und noch dazu sehr dürftige und unkritische, kann man die Leistungen seiner Vorgänger nennen; denn man vergleiche nur die noch nennenswerthesten, das Ganze umfassenden darunter, wie die bekannten Werke von Bouterwek, Sismondi, und das noch verhältnissmässig vollständigste von Signorelli, mit dem vorliegenden, und man wird staunen über dessen Vorzüge, sei es in Hinsicht des reichen Materials, der Vollständigkeit und Genauigkeit, sei es in Bezug auf die sichtende Kritik und das selbstständig prüfende Urtheil, da es beinahe ebenso viele stereotyp gewordene Irrthümer zu bekämpfen als neue Ansichten zu begründen gab. Die Spanier selbst haben nur für einzelne Perioden und Partien schätzbares Material geliefert, wie Jovellanos

---

ten, wie der Geist und das Wesen des spanischen Dramas nachzubilden seien, und wie man es nicht diesem anrechnen dürfe, wenn es in missverstandenen sklavischen, sich nur an die äussere Form und die zufällige Manier haltenden, und darum mehr parodischen Nachahmungen kein Glück auf dem deutschen Theater gemacht habe. „Gerade auf der Seite nun“, sagt er sehr treffend, „welche bisher fast ganz unberücksichtigt geblieben ist, in Bezug auf die Verbindung des poetischen Geistes mit jener Concentration des Stoffs, welche der Bühne nöthig ist, müsste das spanische Drama, um wahrhaft belebend auf das unsere zu wirken, der Lehrer der jüngern Generation sein.“ Schöne Beispiele solcher geistigen Nachbildungen im höhern Sinne haben wir an Halm's „König und Bauer“ und „Doña Maria de Molina“ erhalten.

und Pellicer für die Geschichte der Bühne, der jüngere Moratin für die Vorgeschichte des spanischen Theaters bis auf Lope de Vega, Martinez de la Rosa in den Excursen zu seinem Lehrgedicht „*La poética*" geistreiche Aperçus über die Tragödie und die Komödie bei den Spaniern, Lista eine übersichtlichere Bearbeitung des von Moratin gegebenen Materials, Ochoa eine bequeme aber in den biographischen Notizen und Urtheilen sehr unkritische und selbst in der Wahl sehr einseitige Chrestomathie u. s. w.; zu geschweigen der ganz unbedeutenden Beiträge eines Blas Nasarre, Montiano y Luyando, Luzan, Villanueva, Velazquez, Huerta u. A., und unter den Ausländern des blossen Compilators Viardot, der nur Martinez de la Rosa ausschrieb, und in der That keine deutsche Uebersetzung verdient hätte, und der nur als monographische Studien oder blosse chrestomathische Sammlungen werthhabenden Arbeiten und Auswahlen von Schlegel, Tieck, Enk, F. W. V. Schmidt, Heiberg, Holland, Linguet, La Beaumelle, Damas Hinard, Viel Castel, Puibusque u. A. Wenn man alle diese Vorarbeiten kennt, womit zugleich das allgemein zugängliche Material erschöpft ist; wenn man dagegen die ungeheuere Masse der nur in Spanien selbst in äusserst seltenen Sammlungen und Ausgaben zu findenden Komödien erwägt; wenn man weiss, mit welcher Unkritik und Willkürlichkeit diese gemacht worden sind, wie geflissentlich die Namen beliebter Autoren missbraucht wurden, um ihnen Werke Anderer unterzuschieben, sodass man dieselbe Komödie oft unter drei verschiedenen Namen, und dann noch unter ebenso viel verschiedenen Titeln trifft, ungerechnet die Unzahl anonymer und pseudonymer Komödien, der *comedias de dos y tres ingenios*, und der von mehreren, wenn auch genannten Autoren gemeinschaftlich ausgearbeiteten; wenn man erfahren hat wie spärlich und unzuverlässig die biographischen und bibliographischen Angaben der Spanier selbst über ihre berühmtesten Autoren sind, wie mühsam in Werken der verschiedensten Art, auf die oft nur ein glückliches Ungefähr aufmerksam macht, man sich Notizen über sie zusammenlesen muss: so liegt es auf der Hand, welchen Aufwand von Zeit, Mühe, Scharfsinn und Umsicht das vorliegende Werk gebraucht hat, ja wie es selbst nur einem so glücklich gestellten Manne wie Hrn. v. Schack möglich geworden Solches zu leisten, indem er nicht nur die in diesem Fache reichsten öffentlichen

und Privatbibliotheken in Frankreich und Deutschland (mit Ausnahme der k. k. Hofbibliothek in Wien, die wohl auch darin die reichste sein dürfte) benutzt hat, sondern auch die Bibliotheken Spaniens selbst, wobei ihm zugleich der durch keine Büchergelehrsamkeit zu ersetzende Vortheil geworden, aus eigener Anschauung das Land und Volk kennen zu lernen, dessen eigenthümlichste Geistesproducte, eben der Gegenstand seines Werkes, ihm erst dadurch vollkommen verständlich werden konnten.

Wenn ich es nun unternehme, dieses Werk auch im Einzelnen zu besprechen, so will ich mich bei seinem Reichthum und den bereits in andern Blättern daraus gegebenen Inhaltsanzeigen darauf beschränken jene Partien hervorzuheben, wozu ich Nachträge oder Bemerkungen — die wenn auch manchmal nicht blos zustimmende, doch keineswegs tadelnde sein sollen — zu machen habe, und wobei ich, ausser dem in der Ueberschrift mitgenannten Werke und ein paar vom Verfasser übersehenen spanischen Schriften, seit der Herausgabe des vorliegenden in Spanien erschienene Werke benutzt habe[1], da eben auf einem Felde, auf

---

[1] Folgende nämlich waren mir dabei zur Hand: Die neue im zweiten Band der trefflichen „*Biblioteca de autores españoles*", Madrid, 1846 (vergl. darüber die Anzeige in No. 114 d. Bl. f. lit. Unterh. f. 1847), erschienene Ausgabe der „*Origines del teatro esp.*", von Moratin, die einige wesentliche Zusätze und Nachträge enthält; — „*Noticias del teatro esp. anterior á Lope*", von Juan Colon y Colon, in „*El Semanario pintoresco esp.*" (1840), Serie 2, Band 2, S. 163—166 und 172—173, ebenfalls ein Auszug mit Zusätzen aus Moratin's Abhandlung; in derselben Zeitschrift Jahrg. 1851—1853, die Artikel von Mesonero-Romanos über die einzelnen dramatischen Dichter; — „*Revista de Madrid*" (1839), Serie 2, Band 2, S. 62—75: „*Drama novelesco. Lope de Vega*", von A. Duran, und Serie 3, Band 4, 1842, S. 113—125, 155—186: „*Rápida ojeada histórica sobre el teatro esp.*", von Mesonero Romanos; — „*Manual de literatura, parte II, resumen histórico de la lit. esp.*", von Antonio Gil de Zárate, Band 2 (Madrid, 1844. 6ª. *ed.* Paris, 1853. *p.* 175—380. —): „*Escritores dramáticos*"; — *Galería dramática. Teatro antiguo. Teatro moderno* (Madrid, 1836), wird noch fortgesetzt, bis jetzt an 100 Bände; — „*Ensayos lit. y crit. por* Alb. Lista y Aragon, *con un prólogo por J. J. de Mora*" (2 Bde., Sevilla, 1844); und desselben: *Lecciones de lit. esp. Madrid*, 1853. 8. 2 Bde.; — „*Ensayo histórico-filosófico del antiguo teatro esp.*", von Fermin Gonzalo Moron, in dessen „*Revista de España y del estrangero*", Band 4—8 (Madrid, 1842—44); — „*El teatro considerado como instituto social mas ó menos influyente, etc.*", von Juan Lombia (Madrid, 1845) insbesondere auch über das

dem ein so tüchtiger Schnitter so reiche Ernte gehalten, dem kritischen Aufseher — will er nicht zum blossen Berichterstatter und Lobredner werden, dessen eine solche Arbeit wahrhaftig nicht bedarf — ohnehin nichts Anderes übrig bleibt als den Glaneur zu machen.

Der Verf. schickt eine Einleitung voraus: „Über den Ursprung des Dramas im neuern Europa"; denn nur dadurch, dass man die Anfänge des spanischen Theaters mit dem Ursprung des Dramas im neuern Europa überhaupt in Verbindung bringt, kann man sie weiter zurückverfolgen als bisher geschehen, indem man, wo positive Daten fehlen, doch aus dem Parallelismus der Erscheinungen, und dem analogen Entwickelungsgang der neueuropäischen Cultur überhaupt und bei stammverwandten Nationen insbesondere auch für die spanische Aehnliches anzunehmen berechtigt ist. Die neuesten Forschungen ebenso geistreicher als gelehrter Kritiker haben aber gezeigt, dass die Anfänge aller Poesie in der chorischen zu suchen seien, und dass sie überall und jederzeit zuerst in Verbindung mit Musik und Tanz bei festlichen Schaustellungen und gottesdienstlichen oder religiösen Feierlichkeiten sich manifestiert[1]. In der chorischen sind die drei Hauptformen der Poesie, die epische, lyrische und dramatische in ihren Keimen noch ungetrennt und unentwickelt verschmolzen, die dramatische aber bewahrt auch nach ihrer schärfern Trennung und gesonderten Hervorbildung noch am meisten die Verbindung jener Grundelemente, ja es ist die Aufgabe ihrer höchsten Ausbildung sie mit Selbstbewusstsein zur Kunstform auszuprägen. So zeigen sich, wenn auch verhüllt, doch dem schärfern Auge

---

spanische Theater und Lope de Vega; — „*Apuntes para la historia del teatro moderno español*", von J. E. Hartzenbusch, in der „*Revista de España, de Indias y del estrangero*", Band 3 u. 4 (Madrid, 1845). Die Ausgaben von Lope de Vega, Tirso, Alarcon, Calderon und Moreto in der *Bibl. de aut. esp.* und ebenda, die *Dramáticos contemporáneos á Lope de Vega.* — Dazu nun noch Ticknor's und Lemcke's Werke — Übrigens hat Hr. v. Schack viel des Hierbeigebrachten schon in die „Nachträge" aufgenommen.

[1] Vgl. Magnin, „*Les origines du théâtre moderne*", I. 21 fg. (Paris, 1838); — Müllenhoff, „*Comment. de antiquissima Germanorum poesi chorica*", I. 1—6 (Kiel, 1847). Binterim, *de saltatoria, quæ Epternaci quotannis celebratur, supplicatione. Cum præviis in choreas sacras animadversionibus.* Düsseldorf, 1848. 8.: — bes. S. 10—15. über ähnliche, noch jetzt zu *Sevilla* stattfindende Tänze.

des Kritikers erkennbar, die Keime des griechischen Dramas im dithyrambischen und phallischen Chorgesang; so die des moderneuropäischen Dramas in jenen Theilen des christlichen Cultus und der kirchlichen Liturgie, wobei auch das Volk, die Gemeinde mitwirkten, wie bei Processionen, bei den aus der Psalmodie hervorgegangenen volksmässigen Gesängen des Gottesdienstes, den Responsorien, Prosen, Sequenzen und besonders den „*Epistolae farcitae*“, die frühzeitig auch mit Texten in der Volkssprache untermischt oder farciert waren[1]. Ja schon in dem mit Gesang, Wechselreden und mimischen Darstellungen verbundenen altheidnischen Gottesdienst der germanischen und keltischen Völkerstämme fanden sich Keime des Dramatischen, und als diese Völkerstämme romanisiert worden waren, überkamen sie die volksthümlichen aber entarteten Spiele der Römer, welche beide Elemente durch die Mimen, Histrionen und Joculatoren fortgepflanzt wurden, neben den kirchlich-christlichen sich forterhielten, und zur Entwickelung und Modification der letztern wesentlich beitrugen[2]. Denn obwohl Päpste, Concilien und Bischöfe gegen diese heidnischen Spiele eiferten, die Darsteller derselben excommunicierten, und besonders den Geistlichen verboten sich dabei zu betheiligen, so mussten sie doch am Ende diesem in der Menschennatur selbst begründeten Hange nachgeben, fanden es gerathener, statt das Unvermeidliche zu bekämpfen, die Schaulust und den Sinn für das Dramatische durch Einführung und Entwickelung dramatischer Elemente in dem christlichen Gottesdienst selbst zu befriedigen, und sahen sich genöthigt, sogar den Laien immer mehr activen Antheil daran zu gestatten. So erklärt sich die frühere Anfeindung und die spätere Pflege der

---

[1] Am anschaulichsten haben die Entwickelung des Dramas aus den dramatischen Elementen der Liturgie nachgewiesen Mone, „Schauspiele des Mittelalters“ (Karlsruhe, 1846); Clément in Didron's „*Annales archéologiques*“, VII, 301 fg.; VIII, 36 fg.; — und vor allen am besten: Du-Méril, *Origines latines du théâtre moderne.* Paris, 1849. 8. — Vgl. auch Alt, „Theater und Kirche“, S. 328 fg. (Berlin, 1846); und: Karl Hase, „Das geistliche Schauspiel“ (Leipzig, 1858).

[2] Vgl. Freitag, „*De initiis scenicae poesis apud Germanos*“, S. 18 fg. (Berlin, 1838); — Magnin, a. a. O., S. 405 fg.; — Alt, a. a. O., S. 400 fg.; — Ettmüller, „Handbuch der deutschen Literaturgeschichte“, S. 284 fg. (Leipzig, 1847).

Spiele durch die Geistlichkeit, so die Verbindung des Heidnischen und Christlichen, des Profanen und Geistlichen in den dramatisch-kirchlichen Repräsentationen; und aus dieser zweifachen Quelle, den antik-heidnischen Spielen und der Entwickelung des Dramatischen im christlichen Cultus, ist das moderne Drama zunächst hervorgegangen, das in selbstständigerer, bestimmter ausgeprägter Form zuerst in den sogenannten Ludis (kirchlichen Spielen) und Mysterien (d. i. Repräsentationen alt- und neutestamentlicher Geschichten) auftritt. Diese kirchlichen Spiele schlossen sich vorzüglich an den christlichen Urcyklus, nämlich jene Feste an, welche der Erinnerung an das Leben, Wirken und Sterben des Erlösers gewidmet sind. Hr. v. Schack sagt sehr schön:

„Diese heiligen Tage zeigen in ihrem Zusammenhange eine jährlich wiederholte Darstellung des erhabensten Dramas; und alle Theile des Ganzen, alle einzelne Feste können als so viele Acte angesehen werden, deren jeder eine besondere Handlung aus dem Kreise der heiligen Geschichte lebendig vorzuführen sucht. Zuerst im Advent die Vorbereitung, gleichsam der Prolog zu dem ergreifenden Schauspiel; dann im Weihnachtsfest die Geburt des göttlichen Helden; in dem der unschuldigen Kinder und der Epiphanien die bedeutsamsten Momente, welche seine Wiege umgeben und sein Jugendleben erfüllen; hierauf in jedem der einzelnen Festtage, welche den Ostercyklus bilden, die Gedächtnissfeier der Passion und Auferstehung in ihren wichtigsten Umständen; im Himmelfahrtsfeste zuletzt der Schlussact des göttlichen Lebens: hier haben wir ein Ganzes von höchst dramatischer Gestalt, und das geistliche Schauspiel musste durch Anschliessen an diesen Typus von selbst zu weiterer Ausbildung gelangen. Unter den einzelnen Festen, aus denen sich dieser grosse Cyklus zusammensetzt, sind verschiedene deren kirchliche Feier schon in der ältesten Zeit so dramatisch angeordnet war, dass es nur eines weitern Schritts bedurfte, um das Drama selbstständig hervortreten zu lassen. Diese Tage sind dieselben, an welchen später die Aufführung der Mysterien und Moralitäten vorzugsweise stattzufinden pflegte, und der Ursprung der letztern darf daher mit Recht in jenen alten gottesdienstlichen Gebräuchen gesucht werden.“

Mit diesem christlichen Festcyklus fielen aber, und wohl

nicht blos zufällig, mehrfach antike Festspiele und ebenso feierlich begangene Tage des heidnischen Mythus zusammen, deren Andenken und Feier unter den romanisierten und bekehrten Völkerstämmen des modernen Europa sich nie ganz verloren, und wovon sich Spuren im Volke bis auf den heutigen Tag erhalten haben, wie z. B. mit dem Weihnachtscyklus die Saturnalien und Juvenalien der Römer, und die altgermanische Feier des Umgangs der Göttin Holda. Indem die christliche Kirche dieses Zusammentreffen, wenn sie es nicht selbst herbeiführte, doch benutzte, die heidnischen Feste in christliche zu verwandeln und von diesen absorbieren zu machen, konnte sie doch nicht verhindern, dass nicht Manches aus jenen in diese überging; und so drangen um so leichter auch profane und volksthümliche Elemente in die Mysterien der Kirche ein, und trugen wesentlich dazu bei, sie in ihrer dramatischen Entwickelung zu modificieren.

Diese Mysterien waren anfänglich vielleicht blos mimisch (stumme Darstellungen zu den Texten der Ritualbücher); wurden dann wohl mit der Entwickelung der bildenden Kunst immer plastischer (lebendige Bilder), und verbunden mit dem musikalischen Theil der Liturgie, besonders mit dem Wechsel- und Chorgesang (Antiphonien und Responsorien); in der Folge lösten sie sich von der eigentlichen Liturgie, traten selbstständiger hervor, die Bilder wurden zu einer Bilderreihe, die Gruppen zu einer Gruppenfolge, die Ritualtexte, mit biblischen Stellen verbunden, zu mehr zusammenhängenden episch-dramatischen Erzählungen in Recitativen (*Cantitatio*) und eigentlichen Gesängen (*Cantus*), die von verschiedenen Personen vorgetragen wurden. Dadurch entstand von selbst eine Art dramatischer Dialog, und durch das Vor- und Rücktreten der Vortragenden kam Leben und Bewegung in das Bild, es entwickelte sich eine dramatisch dargestellte Handlung. Anfangs waren also die Mysterien, selbst nachdem sie sich von der eigentlichen Liturgie losgemacht und selbstständiger entwickelt hatten, gewiss noch kirchliche Spiele, von Geistlichen verfasst und in Kirchen aufgeführt, in durchaus musikalischem Vortrag, mit epischer Grundlage und tragischer Tendenz[1]. In die Action und die Reden der agierenden Per-

---

[1] Vgl. Mone, „Altdeutsche Schauspiele", S. 15—16, und dessen „Schauspiele des Mittelalters", I, 3.

sonen mischten sich zunächst noch häufig Antiphonien und Responsorien ein, welche in den Worten der Schrift die Thatsachen blos erzählten, ja selbst noch in den Mysterien in den Volkssprachen, wie z. B. in dem anglo-normandischen „*Mystère de la résurrection*", kommt noch eine Person vor, welche die Handlung durch Erzählung verbindet[1]. Je mehr sich aber in ihnen das dramatische Element entwickelte, je complicierter die Handlung wurde, und je grösseres Personale ihre Darstellung erfoderte, desto mehr verloren auch die Mysterien ihren liturgisch-musikalischen Charakter, desto mehr wurden sie im eigentlichen Sinne ausser-kirchlich, und die Geistlichen sahen sich genöthigt auch Laien, vorzüglich die dazu am meisten geschickten Spielleute und Joculatoren, bei der Aufführung mitwirken zu lassen[2]. Dadurch war aber ein wesentlicher Moment in der Entwickelungsgeschichte der Mysterien und der modernen dramatischen Kunst überhaupt eingetreten; dadurch trat sie aus der Kirche in die Welt, sie wurde profaniert und vulgarisiert, neben dem religiös-tragischen, machte sich das weltlich-komische Element, neben der lateinischen Kirchensprache die vulgären Volksidiome geltend, erst in Zwischenspielen, worin die komischen Rollen die Joculatoren darstellten, und zuletzt in ganz in den Volkssprachen geschriebenen und von Brüderschaften und Zünften auf eigenen Bühnen gespielten Mysterien. Damit war von dieser Seite der Übergang zur völligen Verweltlichung des geistlichen Schauspiels gegeben, welcher aber bei den verschiedenen Nationen auch zu verschiedenen Zeiten sich zeigte, am frühesten wohl bei den Franzosen, bei welchen sich das Drama schon im 13. Jahrh. völlig frei vom kirchlichen Einfluss zeigt[3]).

---

[1] Vgl. Ulrici, „Shakspeare's dramatische Kunst", zweite Auflage, I, 4—5 (Leipzig, 1847); — Onésime Leroy, „*Histoire comparée du théâtre et des moeurs en France*", S. 71 (Paris, 1844). Doch glaubt Magnin, dass diese erzählenden Verse nur für die Leser des Stücks eingeschaltet waren, s. „*Journal des savants*", 1846, S. 455.

[2] So finden sich Beispiele in Kirchenrechnungen von Spielleuten (*Players*), die für ihre Mitwirkung bei den Kirchen selbst nach aufgeführten Schauspielen Sold empfingen; s. „*The Shakespeare society's papers*", III, 40—47.

[3] Vgl. Jubinal, „*Mystères inédits du 15ième siècle*" I, XXI fg. (Paris, 1837). Auch in England setzte schon William de Wadington (im 13. Jahrhundert) die „*miracles*" der „*fols clers*" den eigentlichen Mysterien: „*En office de saint église*" entgegen; s. Warton: „*History of English poetry*" (Ausgabe von 1840),

Neben den eigentlichen Mysterien, die biblische Geschichte zum Gegenstand hatten, gab es noch eine Art ebenfalls aus kirchlichen Spielen hervorgegangener Darstellungen der Lebensläufe und Wunder der Heiligen, die gewöhnlich Mirakeln genannt wurden, und die sogenannten Moralitäten, oder Schauspiele in denen „die moralisch-allegorische Deutung das geschichtliche Element überwog". Diese letztern unterschieden sich wesentlich von den Mysterien, wenn sie auch mit ihnen einen gemeinsamen religiös-kirchlichen Ursprung hatten; denn sie haben nicht mehr eine episch-historische Grundlage, noch sind sie frei von symbolischer Deutung wie die Mysterien, sondern sind schon mehr Producte des reflectierenden Verstandes und abstracte Personificationen von Tugenden und Lastern. Auch sind sie gewiss viel später entstanden, die ältesten Spuren davon datieren aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts; herrschend aber wurden sie erst seit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, vorzüglich in Frankreich und England[1].

Hr. v. Schack bemerkt jedoch mit Recht, es wäre irrig, wie man lange gethan, diese geistlichen Spiele für die alleinige Quelle des modernen Dramas zu halten, und Magnin, wenn er auch etwas zu systematisch dabei verfährt, hat doch im Ganzen richtige und historisch zu beglaubigende Ansichten ausgesprochen, wenn er behauptet, dass an die römischen Sitten sich anschliessend von dem frühesten Mittelalter an sich Spuren nachweisen lassen von dem Fortbestehen eines „*drame de l'aristocratie*" und eines „*drame du peuple*" neben dem „*drame hiératique*". Histrionen, Pantomimen und Mimen, und ihre Nachfolger die Joculatoren und Minstrels durften weder bei den Festen des Adels noch des Volks fehlen, und erlustigten die Zuschauer in den Burgen wie auf den Märkten nicht blos durch mimische Darstellungen, sondern auch durch dialogisierte Scenen, die anfangs wohl meist improvisiert sein mochten[2]. Ja wir haben sogar schriftlich erhaltene Denkmäler dieser Spiele in den *Jeux*, *Querelles*, *Dits*, *Débats Disputoisons* und *Riottes* der Jongleurs, Bateleurs und Menestrels, die,

---

II. 19. wo die sehr merkwürdige Stelle aus einem harlemer Manuscript von Price ganz mitgetheilt wird.

[1] Vgl. Ulrici, a. a. O., S. 28 fg.; Alt, a. a. O., S. 395 fg.

[2] Vgl. Ruth, „Geschichte der italienischen Poesie", II. 94—95 (Leipzig, 1847).

wenn auch noch keine eigentlichen Dramen, doch alle Elemente dazu enthalten. Solche mimisch-allegorische Darstellungen waren die *Entremets* und *Interludes* der Franzosen und Engländer, die *Rappresentazioni* der Italiener, und aus jenen Jongleursspielen bildeten sich die *Farces*, die Fastnachtsspiele und die *Commedia dell' arte.*[1] Hatten doch selbst die Geistlichen, Kirchen und Klöster solche Jongleurs und Lustigmacher, die sie nicht nur zu den komischen Scenen in ihren Mysterien verwendeten, sondern auch ganz weltliche Spiele sich von ihnen aufführen liessen. Eins der ältesten Zeugnisse, das bisher unbeachtet blieb, ist eine Stelle des im 10. Jahrhundert lebenden tegernseer Mönchs Froumunt für die schon damals in Klöstern stattfindende mimische Darstellung der Thierfabel (s. F. Wolf, „Über die Lais", S. 239). Bekannt sind die in den Kirchen selbst dargestellten parodischen Spiele des Narren- und Eselsfestes[2]; bekannt die Verbote der Bischöfe und Concilien, die den Geistlichen wiederholt, und deshalb wohl vergeblich, untersagten derlei Lustigmacher in ihren Kirchen und Klöstern zu dulden, oder gar selbst an ihren Spielen Theil zu nehmen. Musste doch die Kirche selbst gestatten, dass bei der immer mehr zunehmenden Verweltlichung des geistlichen Dramas den Mysterien Farcen angehängt wurden, wie einst der griechischen Tragödie das Satyrspiel. Aber dieses volksthümlich-komische Drama, das sich also neben dem kirchlich-tragischen immerfort erhalten hatte, kam durch letzteres zu seiner völligern Ausbildung und selbständigen Entwickelung, ja erhielt die Oberhand über das kirchliche, als seit dem 14. Jahrhundert das Bürgerthum sich in Communen, Municipien und Städten formierte, in Innungen und Zünfte associierte,

---

[1] Vgl. Magnin's trefflichen Aufsatz im „*Journal des savants*", 1846, besonders S. 544 fg., wo er den Satz ausführt: „*Outre l'affluent ecclésiastique, qui a été ce qu'on peut appeler la maitresse vaine dramatique pendant les 9ième, 10ième, 11ième et 12ième siècles, le théâtre n'a point cessé de recevoir, à des degrés divers, le tribut de deux artères collatérales, à savoir, la jonglerie seigneuriale, issue des bardes et des scaldes, et la jonglerie foraine et populaire, héritière de la planipédie antique, incessamment renouvelée par l'instinct mimique, qui est un des attributs de notre nature.*" Vgl. ferner Ulrici, a. a. O., S. 28 fg., 44 fg.; Prutz, a. a. O., S. 19 fg.; Ruth, a. a. O., S. 484 fg.

[2] Vgl. „*La fête des fous et de l'ane au moyen-âge*," *par* M. L. Amiel, in der *Revue contemporaine*, *livr.* 123, 15. Mai 1857, *Tome XXXI*, *p.* 613—622, und die allbekannten ältern Werke darüber.

und als dritter Stand eine selbstständige Macht bildete. Da trat auch völlig emancipiert von dem geistlichen das weltlich-bürgerliche Volksdrama (*drama municipal et laïc*) auf, gedieh schnell auf den Märkten der reichen Handelsstädte, bei dem Zulauf und lebendigem Verkehr der Messen, bei dem Mumenschanz der Fastnacht und andern Bürgerfesten und Zunftfeierlichkeiten, kam ganz in die Hände weltlicher Brüderschaften, der Innungen, Zünfte und Spielleute, die eigene Gesellschaften zur Darstellung solcher Spiele bildeten. Solche bildeten sich in den *Puys* und *Chambres de rhétorique* der reichen Handelsstädte von Nordfrankreich und Flandern, solche in den von den Städten York, Coventry, Chester u. a. bezahlten Schauspielertruppen, solche in den ganz Italien und selbst Frankreich durchziehenden Truppen der Gelosi und Confidenti, solche in den Meistersängerschulen der freien deutschen Reichsstädte; am bekanntesten endlich sind die Gesellschaften der Art von Paris, die *Clercs de la Bazoche* und die *Enfants sans souci.*

Das moderne Drama, wie es am Ende des Mittelalters erscheint, entwickelte sich also aus zwei lebendigen Hauptquellen: den geistlichen und weltlichen Spielen und den dramatischen Schaustellungen; es bildete sich hauptsächlich in zwei Formen aus: der religiös-tragischen und der volksthümlich-komischen, die aber keineswegs immer streng geschieden, sondern häufig verschmolzen, und nur die eine der andern untergeordnet auftraten. Diese Elemente und diese Formen des modernen Dramas haben sich aber am reinsten und am originellsten unter allen Bühnen Europas auf der spanischen entwickelt; in der dramatischen Literatur der Spanier finden sich die schönsten, reichsten und genuinsten Blüten dieser rohen Keime, sie zeigt uns am deutlichsten, welch künstlerischer Ausbildung sie bei aller Naturwüchsigkeit und möglich selbstständigen Entfaltung fähig waren. Mit Recht sagt daher Herr v. Schack:

„Spanien allein behauptet den Vorzug, neben einem weltlichen Schauspiel, das die Geistes-, Gefühls- und Phantasierichtung eines hochbevorzugten Volks und Menschenalters auf's reinste verkörpert hat, ein religiöses Drama zu besitzen, das als Gipfel und eigentliche Vollendung der geistlichen Bühne des Mittelalters anzusehen ist. . . . So bildet denn das spanische Theater,

auch abgesehen von seinem ästhetischen Werth, durch seine ganz eigenthümliche und nationale Gestaltung eine der merkwürdigsten und interessantesten Erscheinungen, welche wohl verdient von ihren Anfängen an und in ihrem ganzen Verlauf betrachtet zu werden."

Bevor ich jedoch mit dem verehrten Verf. zur speciellern Darstellung des spanischen Theaters übergehe, habe ich noch ein allgemeines Moment in der Geschichte des modernen Dramas nachzuholen, dessen Besprechung ich absichtlich bis hierher verspart habe. Ich meine nämlich den Einfluss des antiken Dramas auf das moderne, ein Einfluss der bei allen Nationen mehr oder minder entscheidend wurde, ja bei denen, deren Kunstpoesie nicht eine sehr breite volksthümliche Basis hatte, so prädominierend, dass er die naturgemässe nationelle Entwickelung unterdrückte. Bei den meisten europäischen Nationen trat bekanntlich die Herrschaft dieses Einflusses in der sogenannten Renaissance-Epoche im Laufe des 16. Jahrhunderts ein, in welcher die humanistische Richtung, das Studium der altclassischen Literatur, aus Kloster und Schule über die weitern Kreise des Lebens sich verbreitete. In dieser Richtung konnte nun zwar kein eigentlich vitales Princip entstehen, wohl aber ging daraus ein formales hervor, das durch seine ausschliessliche Mustergültigkeit nicht nur sklavische Nachahmung, sondern auch Hemmung, und sogar Vernichtung des eigentlich vitalen, des volksthümlichen Princips zur Folge hatte, namentlich beim Kunstdrama, dessen Entwickelung bei den meisten Nationen gerade in diese Epoche fiel, und nur bei den Spaniern und Engländern aus so volksthümlichen Elementen sich organisch entwickelt hatte, dass es trotz des classischen Einflusses seine Selbstständigkeit behauptete. Hr. v. Schack sagt sehr treffend:

„Am frühesten und entschiedensten gab sich dieser Einfluss in Italien kund. Aber hier, wie in den meisten Ländern, wirkte er auf die Entwickelung der Keime eines ächten Nationaltheaters weit mehr hindernd als fördernd. Statt die einheimischen Anfänge des Dramas dem Geiste der Zeit und der Nation gemäss auszubilden, und nur nach antiken Mustern zu höherer Kunstvollendung zu erheben, begann man auf das volksthümliche Element der Kunst vornehm hinabzusehen, und suchte in's Leben zu rufen was kein vitales Princip in sich trug, ein Zwittergeschöpf,

in der Form der Antike nachgeäfft, dem Geiste nach himmelweit von ihr verschieden, haltlos und ohne eigenthümliche Lebenskraft. . . . Dass Deutschland Jahrhunderte lang zu keinem blühenden und ächten Nationaltheater gelangen konnte, mag verschiedenen Ursachen beizumessen sein; aber als eine derselben ist unstreitig eine ähnliche Einwirkung aus dem Alterthum zu nennen, wie sie sich in Italien und Frankreich kundgab."

Der erste Band von v. Schack's Werke enthält ausser der besprochenen Einleitung nur zwei Hauptabtheilungen oder „Bücher" der eigentlichen „Geschichte der dramatischen Kunst und Literatur in Spanien", wovon jedoch das erste auch nur die Vorgeschichte oder: „Die ersten Spuren des spanischen Dramas" vor dessen literarischer Cultur behandelt. Der Verf. zeigt, dass, wenn man den ersten Spuren oder Keimen der dramatischen Poesie in Spanien nachgeht, sich diese auch hier in der chorischen finden, in den mimischen Tänzen der Urbewohner, der Cantabrer, wovon sich Überbleibsel bei ihren Nachkommen, den Basken, erhalten haben, deren Reihentänze mit Gesang und lebhaften Gesticulationen begleitet sind, und jeder einzelne seine eigenthümliche Bedeutung, grösstentheils mit Bezug auf die Sitten und Thaten der alten Cantabrier, hat. Auch in andern Theilen Hispaniens waren solche mimische von Gesang begleitete Tänze üblich; so sind z. B. die der Gaditanerinnen bei den Römern selbst berühmt oder vielmehr berüchtigt geworden, die Ähnlichkeit mit dem Fandango gehabt haben mochten. Dass die Römer während ihrer langjährigen Herrschaft über Spanien auch ihr Theater mit Erfolg daselbst eingeführt haben, geht aus den zahlreichen Ruinen antiker Theater, die sich noch auf der Halbinsel finden, aus den Abbildungen anderer auf verschiedenen Münzen, sowie aus einzelnen Nachrichten bei lateinischen Schriftstellern hervor. Die Nachfolger der Römer in der Herrschaft über Spanien, die Westgothen, nahmen von dem besiegten Volke auch den Sinn für theatralische Belustigungen an. Die Beweise für die Fortdauer der scenischen Spiele während der westgothischen Herrschaft liegen in den verschiedenen kirchlichen Gesetzen und in mehren Stellen der Werke des Isidor von Sevilla, worin der Verbote gedacht wird, die den Christen die active und passive Theilnahme an den heidnischen Spielen des Amphithea-

ters und der Scene untersagten[1]. Dass neben der Fortdauer dieser heidnischen Spiele sich auch in Spanien dramatische Elemente aus den Riten der christlichen Kirche selbst entwickelten, kann keine Frage sein; nur fehlt für die ersten vier Jahrhunderte unserer Zeitrechnung jede Nachricht über die eigenthümliche Gestaltung des Gottesdienstes der frühesten spanischen Kirche. Aber mit dem Einbruch der Gothen beginnt sich das Dunkel aufzuhellen; denn sichere Zeugnisse melden, dass dieses Volk den orientalischen Ritus der griechisch-syrischen Kirche angenommen hatte, und ihn in dem unterworfenen Lande einführte: einen Ritus in dem bekanntlich das Dramatische am frühesten und entschiedensten hervortrat. Nähere Andeutungen über die Beschaffenheit der spanisch-gothischen Liturgie finden sich in den Concilienbeschlüssen des 6. und 7. Jahrhunderts; denn aus ihnen geht hervor, dass alle die Feste, in deren kirchlicher Feier sich die dramatischen Elemente am frühesten bemerkbar machten, seit dem 5. Jahrhundert auch in Spanien eingeführt waren, und dass selbst weltliche Vergnügungen, wie profane Gesänge, Tänze und Mummereien, schon damals in die Kirche sich eingedrängt hatten. Aus diesen gewissenhaften und wahrhaft kritischen Studien Schack's zeigt sich, wie falsch die Behauptung in P. Chasles' „*Etudes*" (S. 16—17) ist: dass sich seit dem Ende der Römerherrschaft in Spanien gar keine Spur von der Fortdauer theatralischer Spiele, ja dass in der Geschichte des Theaters in Spanien allein sich „*une lacune absolue de quatre siècles entiers*" finde.

Herr v. Schack nimmt auch während der Herrschaft der Araber über Spanien die Fortdauer mimischer Spiele und kirchlicher Riten mit dramatischen Elementen an; ja er glaubt selbst bei den spanischen Arabern Spuren einer literarischen Cultur des Dramas gefunden zu haben. In Beziehung auf die erstere Annahme stimme ich ihm vollkommen bei, und sehe mit ihm einen vollgültigen Beweis dafür in der sogenannten mozarabischen Liturgie (d. i. jener der Christen unter arabischer Herrschaft;

[1] Dass aber bei den Westgothen selbst „nachahmende Schaustellung" und „mimische Scherze über Tisch" üblich waren, geht aus einer Stelle des Sidonius Apollinaris („*Epist.*", 1, 11) hervor. Vgl. W. Wackernagel, „Geschichte der deutschen Literatur", S. 17 (Basel, 1848). — S. v. Schack's „Nachträge", S. 1.

denn die Araber gestatteten ihnen freie Übung ihres Gottesdienstes), die im Wesentlichen durchaus die alte gothische war, mit den geringen Veränderungen die Isidor von Sevilla eingeführt hatte, und also das dramatische Element einer für dessen freie Entwickelung günstigern Zeit aufbewahrte. Wenn er aber auch an einen fördernden Einfluss der Araber selbst auf die Entwickelung des Dramas in Spanien glaubt, so scheint er hierbei auf die vagen und häufig irrigen Angaben Casiri's zu viel Gewicht gelegt zu haben; denn die von diesem unter dem Titel „*Comoedia*" angeführten arabischen Handschriften der Escorial-Bibliothek haben nach dem Zeugnisse so ausgezeichneter Orientalisten wie Gayangos' (Moratin's „*Origenes*" in der „*Biblioteca de autores esp.*", *II*, 151, Madrid 1846) und Barons v. Hammer-Purgstall (in den wiener „Jahrbüchern der Literatur", XC, 68—71) gar keinen Anspruch auf diesen Namen, ja sie enthalten nicht einmal dramatische Elemente; wie denn überhaupt nicht nur Conde, sondern auch diese beiden Orientalisten den gänzlichen Mangel dramatischer Kunst und Literatur bei den Arabern als eine ausgemachte Thatsache annehmen und zu erklären suchen[1].

Aber nicht blos bei diesen bezwungenen Christen unter arabischer Herrschaft haben sich kirchlich-dramatische Elemente erhalten, die, wenn sie auch von den Arabern nicht gefördert, doch wenigstens nicht gänzlich unterdrückt wurden; sondern auch bei jenem Häuflein romanisierter Gothen, das sich in die unzugänglichen Gebirge Asturiens geflüchtet hatte, um Freiheit und Unabhängigkeit zu wahren, bei jenem Kern der neuspanischen Nation, der in einem achthundertjährigen Kampfe mit den Arabern den vaterländischen Boden stückweise zurückeroberte und die neuen christlich-spanischen Reiche stiftete, findet der Verfasser neue Keime, woraus sich noch unmittelbarer die genuine üppige Blüte der ächt spanischen Dramatik entwickelte. Nämlich die panto-

---

[1] So sagt Gayangos (a. a. O.): „*De todas maneras es un hecho averiguado que entre los Arabes son de todo punto desconocidas las representaciones teatrales.*" Doch sollen nach den neuesten Nachrichten des rühmlich bekannten Orientalisten, Hrn. Prof. Joseph Müller von München, der sich gegenwärtig in Spanien aufhält, die von Casiri angeführten Handschriften zwar keine spanisch-arabischen, aber doch ägyptische Dramen enthalten; s. Literaturbl. zum Stuttgart. Kunstblatt, Mai-Heft. 1858. S. 69, „Ein ägyptisches Drama."

mimischen Tänze, die seit uralter Zeit in Asturien heimisch zu sein scheinen[1]; und dann das Heldenlied, das hier dem frischen Born thatkräftiger Begeisterung entquoll und im Getümmel der Schlachten aufwuchs. Der Verfasser weist nun mit eben so viel Gelehrsamkeit als Scharfsinn nach, inwiefern das epische Lied (sowohl das volksmässige, die Romanzen, als auch das mehr kunstmässige, die „*Cantares de gesta*") mit den Aufängen des Dramas in Verbindung steht; welchen Einfluss die in Catalonien und Galicien früh eingebürgerte Troubadourspoesie mit ihrer Begleitung von mimisch-dramatisch vortragenden „*Juglars*" auf die Bildung analoger Erscheinungen in der spanischen Poesie haben musste[2]; wie besonders die epischen Volksromanzen in Rücksicht

[1] Vgl. über diese alt-asturischen Reihentänze ausser den vom Verf. angeführten Werken noch in den „*Obras póstumas poéticas, de* D. Eugenio Ant. del Riego Nuñez . . . *Las publica D. Miguel del Riego. El Romancero de Riego*" (London, 1844), die „*Advertencia*" zum „*Romancero*" von D. Benito Perez, einem Asturier, der da diese seinem Vaterlande eigenthümliche „*Danza circular*" oder „*Prima*" also beschreibt: „*No será fuera del caso hacer saber, antes de la lectura de los Romances de Riego, que en Asturias hay ya de tiempos muy remotos una danza en coro, que es su mas general y casi única diversion; en la cual apartados los sexos, al campo raso, en la plaza ó sitio mas público de los lugares, asi la de los hombres como la de las mugeres, llevando de cabecera dos ó tres cantando fastos, noticias históricas, ó amorios y satirejas del pueblo: el coro ó resto repite una invocacion piadosa al tenor, asunto ó asonancia del verso; á cuyo tono y compas, en las dos posiciones de segunda ó tercera, ó de cuarta y quinta, que llaman las bailarines, se va andando en círculo con un movimiento elegante, pausado y quieto.*"

[2] Hr. v. Schack und mit ihm Don José Sol y Padris (in der neuen Ausgabe von Moratin's „*Origenes*", in der „*Bibl. de aut. esp.*", S. 151, Anm. 6) bestreiten Moratin's u. A. Behauptung, dass die ältere oder ächte Troubadourspoesie gar keinen Einfluss auf die Entwickelung des Dramas in Spanien gehabt habe, und insofern mit Recht, als sich in manchen Gedichtformen dieser Troubadourspoesie auch schon dramatische Elemente finden, wie namentlich in den *Albas, Pasturetas* und besonders in den *Tensós*, und wenigstens Ein kirchliches Drama halb in lateinischer, halb in provençalischer Sprache aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts sich erhalten hat. Aber bedeutend kann dieser Einfluss nicht gewesen sein, da in der alten höfischen Troubadourspoesie selbst trotz der dramatischen Kirchenpoesie keine eigentlich dramatische sich entwickelt hat und nicht entwickeln konnte, weil sie eine einseitig lyrische Hofpoesie war, und ihr das Hauptelement des Dramas, die volksthümlich epische Basis, fehlte. Bedeutender wirkte allerdings die späere Troubadourspoesie, oder vielmehr die kirchlich-zünftige der provença-

des Stoffs, der Form und des Vortrags die Bildung des Nationaldramas vorbereiteten und stets in der innigsten Wechselwirkung mit ihm blieben; wie in die nach Verdrängung der mozarabischen durch die römische Liturgie (seit dem Jahre 1000) daneben fortbestehenden kirchlich-dramatischen Riten immer mehr volksthümliche Elemente, wie z. B. Kirchenlieder in der Vulgärsprache, Eingang fanden; und wie endlich seit dem Anfang des 12. Jahrhunderts, nachdem auch in Spanien eine feinere ritterlich-höfische Geselligkeit und Lebensweise sich ausgebildet hatten, häufiger Erwähnung geschieht von Hoffesten und Ritterspielen mit Musik, Gesang und dramatischem Pomp. Daher schliesst der Verfasser mit Recht:

„Dass nach aller Wahrscheinlichkeit sich aus den einzelnen, dem Drama mehr oder minder verwandten Erscheinungen, den pantomimischen und dialogischen Vorübungen der Jongleurs, den mimischen Tänzen, den gottesdienstlichen Wechselgesängen, schon im Laufe des 12. Jahrhunderts, wenn nicht noch früher, eigentliche dramatische Vorstellungen entwickelt hatten: eine Vermuthung die kaum zurückzuweisen ist, wenn erwogen wird wie, nach gleich anzuführenden Zeugnissen, ein Jahrhundert später die Aufführung von Schauspielen schon so allgemein und verbreitet war, dass sie einschränkenden Bestimmungen der Gesetzgebung unterworfen werden musste".

Unter diesen vom Verfasser angeführten Momenten der Entwickelung des Dramas in Spanien muss ich vor Allem die breite epische und volksthümliche Basis nochmals hervorheben, die es durch die frühzeitige und originelle Bildung der volksmässigen Romanzenpoesie und durch die dauernde enge Verbindung mit ihr gewann; denn nur da kann ein wahrhaft nationales Drama sich entwickeln, wo ihm eine reiche, ursprüngliche, im Selbstbewusstsein des Volks wurzelnde und von ihm selbstständig gepflegte Epik vorausgegangen ist, wie Dies im Alterthum vorzugsweise bei den Griechen, und unter den modernen Völkern bei den Engländern und Spaniern der Fall war.

Dass bei diesen Letztern schon im 13. Jahrhundert — dem für die spanische Literatur überhaupt so wichtigen, in welchem

---

lischen und lemosinischen Meistersänger des 14. und 15. Jahrhunderts auf die Bildung des spanischen Dramas, wie ich im Verfolge zeigen werde.

sich unter der Regierung Ferdinand's des Heiligen und Alfons' des Gelehrten die sprachliche und literarische Cultur des spanischen Romanzo selbstständiger zu entwickeln begann — dramatische Spiele, und zwar nicht blos kirchliche, sondern auch weltliche, und daher wenigstens theilweise in der Vulgärsprache und in volksthümlicher Form existiert haben, können wir zwar nicht durch auf uns gekommene Denkmäler beweisen, wohl aber, wie gesagt, nicht minder urkundlich durch gesetzliche Bestimmungen darüber und dagegen. Denn eben in dem unter Alfons X. zwischen 1252—57 redigierten Gesetzbuche, bekannt unter dem Namen der „*Siete Partidas*“, findet sich ein für die Kenntniss des ältesten spanischen Dramas überaus wichtiges Document (*Partida I, tit. VI, ley* 34), worin den Geistlichen geboten wird, sich aller Theilnahme an den unanständigen weltlichen Spottspielen (*juegos de escarnios*) zu enthalten, und ihre dramatische Thätigkeit auf die Darstellung (*representacion*) der kirchlichen Spiele (Mysterien) zu beschränken. Der Verf. folgert mit gewohntem Scharfsinn:

„Aus diesem bemerkenswerthen Gesetz ergiebt sich als völlig gewiss: 1) dass in Spanien um die Mitte des 13. Jahrhunderts Vorstellungen von geistlichen sowohl als weltlichen Schauspielen üblich waren; 2) dass sie sowol innerhalb der Kirchen als ausserhalb derselben stattfanden; 3) dass sie nicht blos von Geistlichen, sondern auch von Laien dargestellt wurden; 4) dass die Schauspielkunst als Erwerbszweig betrieben wurde, und 5) dass die aufgeführten Stücke nicht blos in stummer, pantomimischer Action bestanden, sondern gesprochen wurden“.

Zugleich finden wir in den hier erwähnten beiden Gattungen dramatischer Spiele, den weltlichen Spottspielen und den geistlichen Mysterien, die Ursprünge und Anfänge zweier von den in Spanien besonders cultivierten Dramenarten, der späteren *Entremeses* und *Autos*. Überhaupt sind diese beiden Formen wohl überall und jederzeit die Urformen des Dramas gewesen: das aus dem religiösen Cultus hervorgegangene ideal-mythische oder kirchliche Spiel (daraus später die Tragödie), und das aus der parodischen Nachahmung des wirklichen Lebens in seinem Contrast zum Idealen entstandene Spott- oder Schimpfspiel (später zur Komödie ausgebildet)[1].

[1] Vgl. Enk's Anzeige von Ochoa's „*Tesoro del teatro español*“, in den wiener „Jahrbüchern der Literatur“, LXXXVI, 141—143.

Eine andere Verordnung der *Siete Partidas* (*Part. I, tit. VI, ley* 36) verbietet den Possenspielern Priester-, Mönchs- und Nonnenkleider anzulegen, um die Geistlichen nachzuäffen (*para remedar los religiosos é para fazer otros escarnios é juegos con ellos*). Woraus die enge Verbindung und dauernde Wechselwirkung zwischen den geistlichen und weltlichen Spielen, zwischen den Klerikern und *Juglares* hervorgeht, und wie mit den letztern das vulgäre volksthümliche Element immer mehr in die Kirchenspiele eindrang. Dass diese auch in Spanien eine mit denen der übrigen Christenheit analoge Entwickelung hatten, beurkunden mehrere wichtige Documente, vorzüglich aus den aragonischen und catalanischen Kirchenarchiven. Dass sie aber gerade aus diesen Theilen Spaniens sich zahlreicher finden, spricht für den Einfluss der spätern zünftigen Troubadourspoesie auf die Entwickelung des Dramas; denn die occitanischen Meistersänger hatten gleich ihren Zunftgenossen in Nordfrankreich, den Niederlanden, in England u. s. w. gewiss auch geistliche Brüderschaften (wie die *Puids, Confréries de la passion*, Kammern der Redderyker u. s. w.) gebildet, welche die Aufführung von Mysterien und Mirakeln mit zu ihren Zwecken machten. So führen Hr. v. Schack und Don José Sol y Padris (a. a. O) wichtige Stellen aus einem liturgischen Codex der Kathedrale von Gerona vom J. 1360 an, woraus hervorgeht, dass schon im 14. Jahrhundert Fronleichnamsspiele (*Autos sacramentales*), Weihnachtsspiele, Marienspiele und sogar geistliche Spottspiele (*la farsa llamada del Obispillo*, während der Octave der unschuldigen Kindlein, bei der sich die Chorknaben vermummten und einer von ihnen die Functionen des Bischofs parodierte[1]) aufgeführt wurden („*España sagrada*", *Tomo* 45, *trat.* 88, *cap.* 2). So giebt Don José Sol y Padris eine sehr interessante Notiz von einem geistlichen satyrischen Spiele unter dem Titel „*Mascaron*", das er in Handschriften des 13. und 14. Jahrhunderts aus den Archiven von Ripoll und des Klosters von San-Cugat del Vallés (nun im Kronarchiv von Aragon) gefunden hat. Mascaron, der Anwalt und Bevollmächtigte der Hölle, klagt nämlich mit allen Förmlichkeiten eines Criminalprocesses vor dem Tribunal Gottes das Menschengeschlecht seiner Sünden

[1] Diese Posse war so scandalös, dass Andrés Alfonselo im J. 1475 bei dem Capitel auf ihre Abstellung antrug.

wegen an. Ausser ihm sind darin noch sprechende Personen: Gott und die Jungfrau Maria als Vertheidigerin des Menschengeschlechts. Der Dialog wird jedoch öfters durch vom Dichter in seinem Namen (*en boca del poeta*) eingeschaltete Erzählungen und Beschreibungen unterbrochen; ein Umstand der Nichts gegen die Aufführbarkeit beweist, da er auch, wie ich oben bemerkt, in andern Mysterien vorkommt, wie z. B. in dem altfranzösischen „*De la résurrection*“, und, wie Hr. Sol y Padris selbst bemerkt, noch jetzt die Passion in der Charwoche halb dialogisch (in Antiphonien), halb erzählend (Recitativ) vorgetragen wird. Noch beurkundet Hr. Sol y Padris durch Auszüge aus Handschriften des Stadtarchivs von Barcelona, wie auch dort schon im 13. Jahrhundert Darstellungen (*Representaciones*) von geistlichen und Festspielen stattfanden, und wie sie im 14. und 15. Jahrhundert noch zunahmen. So gehören unter die frühesten Darstellungen der Art die aus dem Alten und Neuen Testament bei der Frohnleichnams-Procession (*la professó del dijous de Corpus*), wobei die Zünfte und Brüderschaften (*gremios y cofradias*) fungierten; so die „*Entremeses de Belén* (*con los reyes magos á caballo*), *de santa Eulalia*“ u. s. w.; so wurden im 15. Jahrhundert noch häufiger und auch bei nicht kirchlichen Feierlichkeiten dramatische Festspiele aufgeführt, wie bei der Gelangung Don Fernando's de Antequera auf den Thron von Aragonien, bei dessen Sohnes Don Alfonso el Magno Rückkunft von Neapel am 8. Dec. 1424, bei der Bestätigung der Constitution und Privilegien von Catalonien durch den König Don Juan und seine Gemahlin Doña Juana im Nov. 1458, bei dem Einzuge des freigelassenen Infanten Don Carlos, Principe de Viana, im März 1461; im Nov. desselben Jahres beim Empfange Ferdinand's des Katholischen; im J. 1477 bei der Vermählung der Tochter des Königs Don Juan mit dem Sohne des Königs von Neapel, und 1481 beim Einzuge der Königin Isabella von Castilien, bei welch letzteren Gelegenheit eine „*Representacion alegórica de santa Eulalia y de ángeles*“ dargestellt wurde, die schon einen bedeutenden scenischen Apparat und Maschinerien voraussetzte[1].

Aus diesen in Aragonien und Catalonien urkundlich nachweisbaren Darstellungen kann man wohl auf ähnliche in Castilien

[1] Vgl. v. Schack's „Nachträge“, S. 1—2.

schliessen, um so mehr, als hier unter der im Innern ruhigern, nach aussen siegreichen Regierung Alfons' XI., der gleich seinem Urgrossvater ein eifriger Beförderer des Wissens und der Bildung war, eine feinere höfische Sitte und ein förmlich-elegantes Ritterthum mit Festspielen und Schauzügen immer mehr Wurzel fassten. So trug er durch Stiftung des Ordens de la Banda wesentlich bei zur Ausbildung jenes ritterlichen Systems von Religion, Minne und Ehre, welches nicht nur für das Leben, sondern mehr noch für die Poesie und besonders für das Nationaldrama der Spanier Grundlage und Haupttriebfeder wurde.[1] Dazu kam auch die immer mehr sich verbreitende Bekanntschaft mit den Werken des classischen Alterthums und der spätern Latinität, und namentlich den dramatischen, wodurch wenigstens die literarische Cultur und formelle Bildung des Dramas in Spanien befördert wurden. Spuren davon finden sich schon in den Poesien des Erzpriesters von Hita Juan Ruiz, worin die Liebesgeschichte von Don Melon und der Doña Endrina offenbar eine Nachahmung des fälschlich dem Ovid zugeschriebenen dramatischen Gedichts „*Pamphilus de amore*" ist; ebenso ist sein einer altfranzösischen „*Bataille*" nachgebildeter Schwank vom Kriege des Don Carneval mit der Dame Fasten dramatisch gehalten, und zugleich das älteste Beispiel von dem Hervortreten der Allegorie in der spanischen Literatur. Ferner soll Don Pedro Gonzalez de Mendoza, nach dem Zeugnisse seines Enkels, des berühmten Marques de Santillana, „scenische Gedichte, in der Weise des Plautus und Terenz, mit Refrainliedern" verfasst haben, worunter wir uns wohl den später zu erwähnenden dramatischen Gedichten des Juan de la Encina

[1] Vgl. zu den vom Verf. angeführten Stellen: dessen „Nachträge" S. 2; — Ochoa, „*Apuntes para una biblioteca de escritores esp. contemporáneos*", *T. II. art. Salvá*, dessen Aufsatz: „*¿Ha sido juzgado el Don Quijote segun esta obra merece?*" S. 734—736 (Paris, 1840); Moron, „*Ensayo hist.-filos. sobre el antiguo teatro esp.*" in der „*Revista de España y del estranjero*", *IV*, 279—287; und besonders Juan de Pineda, „*Libro del Paso honroso* (bei der Brücke von Orbigo abgehalten im J. 1434) *defendido por el excelente caballero Suero de Quiñones*", Salamanca, 1588 (auch am Ende der „*Crónica de D. Alvaro de Luna*" [Madrid, 1784], und im Auszuge in Klüber's Übersetzung von Sainte-Palaye's „Ritterwesen", II, 16 fg., auch von Lindau, „Gemälde aus der Geschichte der Völker". Thl. I. Leipzig, 1814. 8. S. 73—106), worin das span. Ritterthum schon auf der Spitze seiner Abenteuerlichkeit und Förmlichkeit erscheint. Vgl. Moron, a. a. O., V, 334 und 335; — und oben, S. 190

ganz ähnliche vorstellen dürfen. Dieser Mendoza lebte unter dem Könige Peter dem Grausamen von Castilien, und dessen unruhige Regierung war gewiss der Entwickelung des Dramas nicht günstig; doch hat man aus dieser Zeit (um 1360) ein Denkmal, womit man gewöhnlich die Reihe der dramatischen der Spanier beginnt. Es ist dies die „*Danza General de la muerte*", das älteste unter den bis jetzt bekannt gewordenen Werken vom Todtentanze (s. oben S. 157 ffg.), und mit ein Beweis, dass die bildlichen und poetischen Darstellungen dieses Mythus zunächst aus mimischen Kirchenaufzügen und daher zuvörderst wieder aus der Choristik hervorgegangen sind. Dieser Ursprung und diese Bestimmung zur Darstellung, sowie die dialogische Abfassung mit Prolog und Epilog und die symbolische Handlung berechtigen daher dieses Gedicht unter die dramenartigen, unter die noch halb chorischen Anfänge des Dramas zu setzen.

Gegen Ende des 14. Jahrhunderts trat die castilische Kunstpoesie in eine neue Epoche; denn in diese Zeit fallen die Anfänge des höfischen und gelehrten Dichtens in castilischer Sprache, vorbereitet durch die galicische und lemosinische Troubadourspoesie, und noch unmittelbarer veranlasst durch die Verpflanzung des *gay saber* der spätern Troubadourspoesie von Toulouse nach Aragonien und Castilien, wo sie verzüglich durch den beiden Ländern angehörenden, mit beiden Kronen verwandten *Don Enrique de Aragon*, gewöhnlich (aber fälschlich) Marques de Villena genannt, förmlich als *gaya ciencia* nach dem Muster der *Jeux floraux* und der *Leys d'amors* installiert wurde. Ich habe schon oben den Einfluss dieser zünftigen Troubadourspoesie auf die Einführung und Entwickelung dramatischer Darstellungen in Catalonien und Aragonien bemerkt; ich habe eine mittelbare Einwirkung dieser auf Castilien vorausgesetzt; ich kann sie nun durch das Beispiel eben des Einführers der *gaya ciencia* in Castilien, des Marques de Villena, documentieren. Ihm wird nämlich die Verfassung eines allegorischen Schauspiels zugeschrieben, das er auf Veranlassung der Feierlichkeiten gedichtet haben soll, mit denen 1414 die Krönung Ferdinand's von Castilien zum König von Aragon zu Zaragoza begangen, und das dort vor einer glänzenden Versammlung aufgeführt wurde.

Wenigstens bezeichnen Velazquez und Blas Nasarre, denen alle Übrigen nachschrieben, den Marques de Villena als den Ver-

fasser dieses Stücks; doch führen auch sie hierfür keine andere Quelle als eine Stelle des gleichzeitigen Chronisten Ferdinand's I. von Aragon, Gonzalo, oder Alvar Garcia de Santa Maria an. Nun sind meines Wissens nur Bruchstücke von dieser Chronik gedruckt, und die fragliche Stelle nur in einer der Anmerkungen welche Uztarroz zu seiner Ausgabe von Blanca's „*Coronaciones de los reyes de Aragon*", *p.* 91 sg. (Zaragoza, 1641), hinzufügte. In dieser Stelle, eine ausführliche Beschreibuug der Feierlichkeiten bei der Krönung Ferdinand's I. von Aragon enthaltend, welcher der Chronist als Augenzeuge beiwohnte, wird zwar der Aufführung dieses Stückes erwähnt, aber kein Verfasser genannt (Velazquez und Nasarre müssen daher eine andere Textrecension dieser Chronik gebraucht haben?). Zugleich ergiebt sich daraus, dass das Stück beim Umzuge auf der Strasse dargestellt wurde, ganz in der Art, wie die sogenannten *Entremets* oder allegorischen Schaustücke bei derlei Festlichkeiten, bei welchen die Maschinerie die Hauptsache und die Gedichte und Reden nur erklärende Beigabe waren, und dass die bei diesem Stücke den allegorischen Personen in den Mund gelegten Gedichte ursprünglich nicht in castilischer Sprache abgefasst waren, denn der Chronist sagt ausdrücklich: „er habe sie in castilische Worte umgesetzt"[1];

---

[1] Da die vagen Angaben des Velazquez und Nasarre zu Streitigkeiten und stereotypen Irrthümern in der Literaturgeschichte Anlass gegeben haben, so will ich die erwähnte Stelle nach Uztarroz' Mittheilung (a. a. O., S. 113) um so mehr ganz hierhersetzen, als sie zugleich von der wahren Natur des Stücks und der Art seiner Darstellung eine anschauliche Vorstellung giebt (nachdem nämlich der Chronist von den Tänzen und andern Schaustellungen beim Umzuge durch die Strassen von Zaragoza gesprochen, fährt er fort): „*Luego adelante iva un gran Castillo, que dezian la Rueda, e una Torre alta en medio, e otras quatro Torres a los cantos, e la de medio era foradada fasta aiuso, e en medio iva una Rueda muy grande, en que ivan quatro Donzellas, e en cada una la suya, que dezian que eran las quatro Virtudes, Justicia, e Verdad, e Paz e Misericordia, e encima de la gran Torre de medio estava un assentamiento de silla, e iva en ella sentado un Niño vestido de paños reales de armas de Aragon, e una corona de oro en la cabeça, e en la mano una espada desnuda de la baina, que parecia Rey, e estava quedo, que non se movia de suso de sus pies, la rueda se movia, e las Donzellas ivan en ella dezian, que eran a sinificança de los quatro que demandavan los Reynos de Aragon, e las quatro Virtudes ivan en las Torres, que ivan vestidas de paños blancos de sirgo broslados de oro, e cada una de aquestas iva cantando a Dios todos loores del señor Rey, e de la ecelente fiesta, e cada una dezia una copla, que yo torné en palabras castellanas; la primera dixo,*

dann aber waren die Originale unbezweifelt in lemosinischer Sprache abgefasst, denn diese war die Sprache des Hofs von Aragon und der Dichter der *gaya ciencia.* Übrigens erwähnt Blanca noch mehrerer ähnlichen allegorischen Darstellungen bei den Krönungsfeierlichkeiten der Könige von Aragon, und darunter einer frühern bei der des Königs Martin im April 1399. Noch früher (1394) wurde zu Valencia ein, wie es scheint, den französischen Moralitäten ganz ähnliches Stück im Provinzialdialekt: „*L' hom enamorat e la fembra satisfeta*", aufgeführt, als dessen Verfasser Mosen Domingo Masco, Rath Königs Johann I., genannt wird.[1]

Als daher diese höfische Kunstdichtung an König Johann II. von Castilien einen eifrigen Beförderer fand, und der Hof von Valladolid mit dem von Zaragoza darin wetteiferte, konnte es zwar nicht fehlen, dass auch castilische Dichter in ihrer Sprache sich in solchen dramenartigen allegorisch-dialogischen Gedichten nach dem Muster der lemosinischen versuchten; aber eben durch die zugleich damit eingetretene schärfere Scheidung der Kunstpoesie von der Volkspoesie und durch der erstern Bildung nach fremden

---

que era Justicia, que ella encomendava, e la segunda, que era Verdad, la qual cantando dixo, que ella avia, e era en su poder, la tercera Paz loava en su canto su paciencia, e por ende mucho le ensalçava, la quarta era Misericordia, que mucho lo loava por misericordioso, e por sabio, e discrepto, e muy sesudo, e Justicia llevav una espada en la mano, e Verdad llevava unas balanças, e Paz llevava una palma, e Misericordia llevava un cetro." — Vgl. v. Schack „Nachträge." S. 2—3.

[1] Vgl. Luis Lamarca, „*El teatro de Valencia desde su origen hasta nuestros dias*", *p.* 8 (Valencia, 1840), der als seinen Gewährsmann D. Mariano José Ortiz anführt, in dessen Besitz die dieses Stück enthaltende Handschrift war, die aber seitdem verloren gegangen zu sein scheint; Ortiz erwähnt desselben in seinem „*Informe sobre el descubrimiento de las leyes palatinas*" (Madrid, 1782), und nennt es: „*tragedia . . . . alusiva al amor que profesaba el rei Don Juan á Doña Carroza, dama de la reina.*" Derselbe Ortiz besass eine andere Handschrift, welche V. Salvá erwarb und in seinem „*Catalogue of Spanish books*" No. 1345 (London, 1826) beschrieb; diese enthält ein anderes Werk von demselben Masco: „*Regles de amor y parlament de un hom y una fembra*", und eine lemosinische Übersetzung von Seneca's „*Hercules et Medea*", von Mosen Antonio Vilaragut, Mayordomo desselben Königs von 1388. — Vgl. auch über mit Processionen verbundene dramatische Aufführungen zu Barcelona: „*Une procession de la fête-Dieu à Barcelone en* 1424", in Cahier *et* Martin *Mélanges d'archéologie, Tome II. p.* 77—84.

Mustern mussten solche Gedichte mehr literarische Geltung erhalten, und mehr für die engern höfischen Kreise bestimmt und berechnet sein als für die lebendige Darstellung in den weitern Kreisen des Volks. Für das Volk blieben wohl auch in Castilien ausser den geistlichen Dramen die mimischen Spiele und jene Festschaustücke mit Gesang, die, wie bei den Nordfranzosen *Entremets*, damals auch in Spanien „*Entramesos*“ oder „*Entremeses*“ genannt wurden [1], die einzigen dramatischen Belustigungen, die allerdings auch von Johann II. und seinem Hofe besonders cultiviert und mit grossem Luxus ausgestattet wurden, wie zahlreiche Zeugnisse beweisen. Von solchen Volksschauspielen suchten wohl die höfischen Kunstdichter ihre dramenartigen Gedichte geflissentlich zu unterscheiden, wodurch sie aber auch an Aufführbarkeit verloren. Wenigstens sind die paar Versuche der Art, die sich davon erhalten, wohl kaum je zur Aufführung gekommen, vielleicht auch gar nicht dazu bestimmt gewesen. Das bis jetzt bekannt gewordene älteste Gedicht der Art ist nämlich die sogenannte „*Comedieta de Ponza*“ von dem berühmten Marques

---

[1] So werden schon in den Stadtbüchern („*Manuales de la ciudad*“) von Valencia von den J. 1412, 1413 und 1415 derlei Festschaustücke „*Entramesos*“ genannt, wie z. B. in der merkwürdigen Stelle der „*Deliberacion*“ vom 7. März 1415, wo es heisst: („*se mandaron pagar treinta fiorines á Mosen Juan Sist, presbítero) per trobar é ordenar les cobles é cantilenes ques cantaren en los entramesos de la festividad de la entrada del Sor Rey, Reyna é Primogenit;* (*é igual suma á Juan Perez de Pastrana) per haber de arreglar é donar el só* (die Musik dazu) *á les dites cantilenes é haber fadrins* (Knaben) *que les cantasen é ferlos ornar*“ (s. Lamarca, a. a. O., S. 10, der dazu bemerkt, dass man derlei „*carros triunfales*“ nun „*rocas*“ nenne, und dass noch am Frohnleichnamsfeste in Valencia auf einer solchen „*roca de la santísima Trinidad*“ das Spiel von Adam und Eva in lemosinischer Sprache aufgeführt werde). So heisst es in der „*Crónica de D. Alvaro de Luna*“, *p.* 182 (Madrid, 1784), von Johann II.: „*Fué muy inventivo é mucho dado á fallar invenciones, é sacar entremeses en fiestas etc.*“ Erst später scheint man auch auf die blossen Texte, die anfänglich nur zur Erklärung einiger Schaustücke dienten, den Namen „*Entremeses*“ übertragen zu haben, und in der spätern Bedeutung für komisches Zwischenspiel (*Paso*) soll es zuerst von dem Valencianer Juan Timoneda für sein Stück „*Un ciego, un mozo y un pobre*“ gebraucht worden sein (vgl. Moratin, a. a. O., S. 204); jedoch werden wir in einem weiter unten zu erwähnenden Mysterien-Codex aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts schon *Entremeses* in dieser Bedeutung gebraucht finden. Bekannt ist, dass man solche Zwischenspiele statt *Entremeses* nun *Sainetes* nennt.

de Santillana, einem Schüler des erst erwähnten Marques de Villena. Das Gedicht ist zwischen 1436—44 verfasst und ist eigentlich ein episch-allegorisches Gedicht, das sich in demselben Sinne wie Dante's „*Commedia*“ sehr bescheiden „*Comedieta*“ nennt, nämlich nur in Bezug auf den guten Ausgang, wie der Verf. selbst in dem prosaischen Prolog erklärt. Er hat sich hierbei offenbar auch sonst den Dante zum Vorbild genommen, und sich bestrebt, in seinem „*Tractado llamado Comedieta de Ponza*“, mit aller ihm zu Gebote stehenden mythologischen Gelehrsamkeit ausgestattet, ja jede „gemeine Redeweise“ zu vermeiden, wie er gleich in der „*Invocacion*“ sagt:

O lúcido Jove, la mi mano guia,
Despierta el ingenio, aviva la mente,
El rústico modo aparta e desvia
E torna mi lengua, de ruda, eloquente.

Diese gelehrte Ausstattung, die selbst für das Verständniss des damaligen feingebildeten höfischen Publicums eines Commentars bedurft hätte, der durchaus episch-breite erzählende oder beschreibende Ton, des Dichters eigene Angabe, wenn er von sich spricht: „dass er erzähle“ (*recuenta*), und dass er in den dialogischen Partien selbst die Personen fast nie unmittelbar redend einführt, sondern meist einige einleitende Worte vorausschickt: dies Alles beweist wohl zur Genüge, dass dieses Gedicht weder zur Aufführung geeignet noch bestimmt war, und nur sehr entfernt an die dramatische Form erinnert. Es ist nun in der trefflichen Ausgabe der Werke des Marques de Santillana von D. José Amador de los Rios (Madrid, 1851) erschienen[1]. In Ochoa's Ausgabe der „*Rimas inéditas de D. Iñigo Lopez de Mendoza marques de Santillana, de Fernan Perez de Guzman y de otros poetas del siglo XV.* (Paris 1844. 8. p. 357—379), befindet sich auch zum ersten mal abgedruckt ein Gedicht von Diego del Castillo, Caplan und Rath Heinrich's IV. von Castilien, dessen Chronik er auch schrieb; es führt den Titel: „*Vision sobre la muerte del Rey Don Alfonso*“, nämlich Alfonso's V. von Aragon (gest. 1457), wovon der Herausgeber sagt: „*Esta composicion es notable por ser,*

[1] Hr. v. Schack bemerkt (Nachträge, S. 3), dass Amador de los Rios mit Recht auf den dramatischen Charakter eines anderen Gedichtes des Marques de Santillana: „*Dialogo de Bias contra Fortuna*“ hingewiesen habe.

despues de la Comedieta de Ponza, la mas antigua en forma dramática." Dieses Gedicht ist aber in der That ebenfalls nur eine allegorische Vision, in episch-breitem Tone mit ebenso müssiger Gelehrsamkeit und noch weniger dramatischen Elementen als die Vision des Marques, der es wohl nachgebildet sein dürfte. Ebenso wenig waren eigentliche, aufführbare Dramen, und höchstens nur der dramatischen Form sich annähernde blos literarische Producte, wenn auch gewöhnlich unter den ersten Anfängen des Dramas in castilischer Sprache angeführt, die satyrische Ekloge: „*Mingo Revulgo*"[1] und die dialogisch-allegorischen Gedichte im „*Cancionero general*", worunter noch am ersten der „*Diálogo entre el Amor y un viejo*" zu einer Art von Aufführung bestimmt gewesen sein dürfte. Alle diese Gedichte gehören übrigens schon dem Ende des 15. oder dem Anfang des 16. Jahrhunderts an.

Bei solcher Sprödigkeit und Entgegensetzung der gelehrten höfischen Kunstpoesie gegen die Volkspoesie war es daher natürlich, dass das Volk seine Schaulust wie bisher an den kirchlichen Spielen zu befriedigen suchte[2]. Davon zeugen die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erneuten Verordnungen der Concilien (wie z. B. des von Aranda 1473, von Gerona 1475), die Kirchen nicht durch scandalöse Spiele und Mummereien zu entweihen, und sich mit den erbaulichen Darstellungen (*honestas repraesentationes*) zu begnügen. Hr. v. Schack vermuthet mit Recht,

---

[1] Diese allegorische Satyre auf die schlechte Regierung Heinrich's IV. von Castilien in Form eines Hirtengesprächs zwischen Mingo (Domingo) Revulgo und Gil Arribato wird zwar gewöhnlich einem gewissen Rodrigo de Cota el Tio, einer halb mythischen Person, zugeschrieben; doch ist es sehr wahrscheinlich, dass, wie Mariana (*libr.* 23. *cap.* 17) behauptet, Hernando del Pulgar, oder nach der Meinung Gallardo's („*El Criticon, papel volante de literatura y bellas artes*", No. 4. *p.* 24 (Madrid, 1835), Alonso de Palencia der wahre Verfasser gewesen sei, da Beide ihre Stellung am Hofe Heinrich's IV. zwang sich unter dem Namen eines damals beliebten Juglars zu verbergen. Vgl. über dieses Gedicht sowie über die obenerwähnten im „*Cancionero general*" die Inhaltsangaben und Auszüge bei L. Clarus, „Darstellung der spanischen Literatur im Mittelalter", II. 312—324. — Der gelehrte Marques de Pidal hat in seiner Einleitung zum *Cancionero de Baena*, *p. LXXIII* einige Nachahmungen des Mingo Rebulgo und ähnliche politisch-satyrische Gedichte des 15. Jahrh. nachgewiesen, darunter auch *p. LXXVI.*, eine politische „*Egloga dramática*" von Francisco de Madrid, aus dem Ende des 15. Jahrh.

[2] Vgl. Hrn. v. Schack's „Nachträge", S. 4.

dass diese geistlichen Schauspiele schon damals häufig allegorische Figuren angewendet haben, eine Eigenthümlichkeit der spätern *Autos*, aber, wie wir sehen werden, schon solcher aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Diesem Zeitraum ist das zweite Buch von Hrn. v. Schacks Werk gewidmet, nämlich der Darstellung des spanischen Theaters: Von der beginnenden literarischen Cultur des spanischen Dramas durch Juan del Encina bis zum Auftreten des Lope de Vega. Gleich den Beginn dieser Periode bezeichnet ein in der politischen wie in der Cultur- und Literaturgeschichte gleich bedeutender Wendepunct. Denn durch die Vereinigung ganz Spaniens unter den katholischen Königen, durch die Entdeckung eines neuen Welttheils und die Eroberungen der Spanier in Italien wurden sie eigentlich erst zu einer Nation in politischer Beziehung, und lernten sich den andern gegenüber als solche fühlen. Dieses Nationalgefühl wirkte aber auf die geistige Cultur und Literatur so mächtig zurück, dass trotz des gleichzeitig erwachten Studiums der Sprachen des classischen Alterthums die Bildung der Sprache des Hauptlandes, Castiliens, Riesenfortschritte machte, dass trotz der frühern scharfen Trennung der gelehrten und höfischen Kunstpoesie von der Volkspoesie diese, von dem Nationalbewusstsein getragen, wieder solche Geltung erlangte, dass selbst die Kunstdichter sie, sei es auch mehr parodisch, berücksichtigten, und wenigstens ihre beliebtesten Formen, wie die der Romanze, des Villancico u. A., cultivierten. Ein so gehobenes Nationalbewusstsein, eine solche Verbindung des Kunst- und Volksmässigen sind aber die Grundbedingungen zur Bildung eines Nationaldramas, und Hr. v. Schack hat mit Recht diese Verbindung als einen der wichtigsten Momente hervorgehoben, indem er sagt:

„Das wesentlichste Hinderniss, das bisher der Entwickelung des Theaters entgegen gewesen war, hatte in der strengen Scheidung zwischen Kunst- und Volksmässigem bestanden. Wurden diese Schranken eingerissen, verschmähten gebildete Dichter es nicht auf die populären Elemente einzugehen, um zugleich das Volk und den feinern Geschmack zu befriedigen, so war die Bahn betreten auf der allein das Drama, die einseitige Richtung überwindend, zu freierer Ausbildung gelangen konnte. Dass aber gegen Ende des 15. Jahrhunderts ein solcher Schritt, wenn auch

nur mit schwankendem und unsicherm Fuss, gethan wurde, und wie man auf dem einmal eingeschlagenen Wege von nun an mit immer festerm Auftreten fortschritt, zeigen die Werke des Juan de la Encina und seiner Nachfolger".

Um 1492 trat Encina[1] zuerst als dramatischer Dichter auf; seine frühesten Stücke, die er selbst „*Eclogas*" nennt, sind Hirtengespräche zur Weihnachtsfeier und andern religiösen Festen in dramatischer Form und zur Aufführung bestimmt, die gewöhnlich mit dem Absingen eines Villancico schliessen. Durch Stoff und Form weisen diese Hintengespräche auf ihren wahren und nächsten Ursprung zurück, nämlich auf ihre innige Verbindung mit den mittelalterlichen Kirchendramen. Hr. v. Schack hat dieses für die Continuität in der Entwickelung des spanischen Dramas wichtige Moment sehr richtig hervorgehoben, indem er sagt:

„Die Form des Hirtengedichts, in der hier das Drama auftritt, kann nicht zufällig genannt werden. Sie war nicht etwa, wie man behauptet hat, durch die Strophen von Mingo Revulgo oder durch die Virgil'schen Eklogen, die Encina übersetzt hatte, veranlasst, sondern durch eine Reihe ähnlicher, nur unvollkommenerer Darstellungen bedingt, durch die seit lange die Christnacht in den Kirchen gefeiert worden war. . . . Diese Liedchen (die *Villancicos*), mit denen Encina und noch einige spätere Dichter meistens ihre Stücke schliessen, zeigen vornehmlich, wie die kirchlichen Gebräuche bei der Entwickelung des Dramas mitwirkten; denn das Absingen von dergleichen *Villancicos* durch die Sacristane und Akoluthen war seit lange bei verschiedenen Festen in den Kirchen üblich gewesen".

Man kann in diesen Hirtenspielen das Fortschreiten von dem einfachen Zwiegespräch zur eigentlich dramatischen Handlung mit mehreren Personen von markiertern Charakteren beobachten. Ausser dem Einfluss des Kirchlichen und Volksthümlichen kann man vielleicht darin noch einen Nachklang der provençalischen *Pastoretas* finden, namentlich in jenen Stücken in welchen z. B. ein Escudero eine ländliche Schöne ihrem Hirten abwendig zu machen sucht. Unter den übrigen dramatischen Versuchen Encina's sind aber auch einige die sich schon mehr den spätern pos-

---

[1] Vgl. oben den Artikel über Encina aus der Ersch-Gruber'schen „Encyklopädie".

senartigen *Entremeses* nähern; er nennt sie ganz allgemein „*Representacion*“ oder „*Auto*“, wie das „*Auto del Repelon*“, das im Spanischen sprichwörtlich geworden ist, um eine sehr alte Sache zu bezeichnen, und welch letztere Benennung damals nur noch überhaupt die Bedeutung von Act oder dramatischer Handlung im Allgemeinen gehabt zu haben scheint. Besonders erwähnt zu werden verdienen die „*Coplas de Fileno y Zambardo*“ in *versos de arte mayor*, die eine tragische Handlung mit sentimentalem Pathos darstellen. Das nach dem Urtheil des Juan de Valdes, des Verfassers des im 16. Jahrhundert geschriebenen „*Diálogo de las lenguas*“, beste Stück Encina's, die „*Farsa de Plácida y Vitoriano*“, findet sich in keiner Ausgabe seines „*Cancionero*“ [1], und von dem Einzeldrucke, den Valdes gekannt, hat sich nur in der Bibliothek des Hrn. Salvá in Valencia ein Exemplar erhalten (s. v. Schack „Nachträge“, S. 5); aus des Valdes Äusserung wissen wir, dass Encina diese Farce „in Rom verfasst hat“ (*que compuso en Roma*) [2]. Wenn wir daher wegen der Seltenheit dieses besten und spätesten Stücks Encina's ihn nicht ganz nach Verdienst mehr würdigen können, so reichen doch die erhaltenen vollkommen hin, um seine literar-historische Bedeutung und seine wichtige Stellung in der Geschichte des spanischen Dramas zu documentieren.

Wie einflussreich Encina's bahnbrechendes Beispiel wirkte, beweisen überdies die unmittelbaren Nachahmer die er fand, so in Spanien an Lucas Fernandez und Diego de San-Pedro, in Portugal an Gil Vicente. Da die erstern beiden von Hrn. v. Schack nicht erwähnt wurden (s. jedoch dessen „Nachträge“, S. 5—6), so will ich etwas ausführlicher von ihnen sprechen. Lucas Fernandez ist bis auf die neueste Zeit in unverdienter Vergessenheit

---

[1] Ausser den bekannten Ausgaben von Encina's „*Cancionero*“ fand ich in einem Katalog des Antiquarbuchhändlers Hrn. Liesching in Stuttgart angezeigt: „*Encina, Eglogas espirituales*“ (Cuenca, 1596), welche ich aber vergeblich wiederholt verlangt habe. Die k. k. Hofbibliothek besitzt vom „*Cancionero*“ die Ausgaben von Salamanca 1509; von Zaragoza 1516; — und die o. O. u. J. s. oben, S. 271—272.

[2] Sie soll nach Moratin's Angabe auch zu Rom 1514 gedruckt worden sein. Die Inquisition verbot sie 1559; daher wohl ihre grosse Seltenheit. Hr. Salvá wird, wie Hr. v. Schack sagt, eine Beschreibung seines Exemplars in dem „raisonnierenden Kataloge seiner überaus werthvollen Bibliothek“ geben, dessen Erscheinung mir aber noch nicht bekannt geworden ist.

geblieben, selbst noch Moratin kennt ihn nicht einmal dem Namen nach, und erst der ebenso gelehrte als scharfsinnige G a l l a r d o hat in seiner lehrreichen Recension von Böhl de Faber's „*Teatro español*“ (im vierten Heft seines „*Críticon*“, p. 25 sg.) ihn wieder zu Ehren gebracht. Nach dessen Forschungen war Lucas Fernandez ein Zeitgenosse und Landsmann des Encina; er gab in seiner Vaterstadt Salamanca 1514 einen Band seiner dramatischen Versuche heraus, welches allerdings sehr selten gewordene Buch Hr. Gallardo genau beschreibt. Es führt den Titel: „*Farsas y Eglogas al modo y estilo pastoril y castellano, fechas por Lucas Fernandez salmantino, nuevamente immpresas*“ (setzt also eine frühere Ausgabe voraus). Am Ende: „*Fué impresa la presente obra en Salamanca por el muy honrado varon Lorenzo de Lion Dedel, á diez dias del mes de noviembre de* 1514 *años*“, in Folio mit gothischen Buchstaben und Holzschnitten. Es enthält sechs Farcen, drei weltliche und drei geistliche, mit folgenden Überschriften: 1ª „*Comedia hecha por L. F. en lenguaje y estilo pastoril, en la cual se introducen dos Pastores y dos Pastoras y un Viejo; los cuales son llamados Bras-Jil, y Berenguella, y Miguel Turra y Olalla, y el Viejo es llamado Juan-Benito.*“ 2ª „*Farsa ó cuasi Comedia, fecha por L. F., en la cual se introducen tres personas: conviene á saber, una Doncella, y un Pastor, y un Caballero, cuyos nombres ignoramos.*“ 3ª „*Farsa ó cuasi Comedia, fecha por L. F., en la cual se introducen cuatro personas: conviene á saber, dos pastores (Prábos y Pascual) e un Soldado, e una Pastora (Antonia).*“ 4ª „*Egloga ó Farsa del Nacimiento de Jesu-Cristo, fecha por L. F., en la cual se introducen tres Pastores y un Hermitaño, los cuales son llamados Bonifacio, Jil, Marcelo; y el Hermitaño Macario.*“ 5ª „*Auto ó Farsa del Nacimiento de N. S., hecha por L. F., en la cual se introducen cuatro Pastores, llamados Pascual, Lloreinte, y Juan, y Pedro-Picado.*“ 6ª „*Representacion de la Pasion de nuestro Redemptor J. C., compuesta por L. F., en la cual se introducen las personas siguientes: Sant Pedro, e Sant Dionisio, e Sant Mateo, e Jeremias, e las tres Marias.*“

Man sieht schon aus diesen Überschriften, dass diese Farcen ganz in der Art von Encina's Hirtenspielen sind; die weltlichen sind possenartig; aber auch die geistlichen enthalten komische und dabei sehr freie, gegen falsche Frömmigkeit und Scheinheiligkeit gerichtete Scenen, was wohl die Confiscierung dieses Buchs

durch die Inquisition und daher dessen grosse Seltenheit veranlasste. Gallardo theilt solche Scenen als Proben aus den geistlichen Farcen mit, die hier schon den Namen „*Auto*“ auch im spätern Sinne führen, während „*Farsa*“ wie „*Representacion*“ von weltlichen und geistlichen Stücken ganz allgemein gebraucht wird; von den weltlichen hat Gallardo die zweite Farce ganz im Anhange abdrucken lassen. Es tritt darin eine irrende Schöne auf, die ihren geliebten Ritter aufsucht und ihre Verlassenheit bejammert; sie trifft mit einem Hirten zusammen, der sich alsogleich in sie verliebt und sie zu trösten sucht; sie fährt aber fort nur ihr Missgeschick zu bejammern, und der Gegensatz zwischen den höfisch-sentimentalen Liebesklagen des Fräuleins und den bäurischen naiv-derben Liebesanträgen des Hirten ist mit komischer Lebendigkeit dargestellt. Endlich erscheint der erseufzte Ritter zum grossen Verdruss des Hirten, der ihm nun die Schöne streitig machen will, wobei er von dem Ritter handgreiflich zurechtgewiesen wird, und da ihn auch das Fräulein ermahnt von seinem vergeblichen Liebeswerben abzustehen, versöhnt er sich mit Beiden, und indem er ihnen als Wegweiser dient, singt er zwei *Villancicos*, die die Macht und das Weh der Liebe zum Gegenstande haben. Diese ganz einfache Handlung ist nicht ohne Geschick dargestellt, der Dialog ist charakteristisch und lebendig, und die Verse, in kurzzeiligen mit gebrochenen Versen (*quebrados*) untermischten kunstmässigen *Coplas*, sind fliessend und zeigen von Sprachgewandtheit.

Ein anderer Zeitgenosse und Nachahmer Encina's war Diego de San-Pedro. Zwar hat Moratin der dramatischen Ekloge in dessen „*Cuestion de amor*“ gedacht und sie ganz abgedruckt, aber als des Werkes eines „*Anónimo*“, und weder er noch der jüngste Herausgeber von seinen Werken (in der „*Biblioteca de autores esp.*“) haben diese Anonymität berichtigt, was um so mehr zu wundern ist, als in der historischen Einleitung zum dritten Bande der gedachten „*Biblioteca*“ Diego de San-Pedro als der Verfasser der „*Cuestion de amor*“, des „*Cárcel de amor*“ und anderer Liebesromane namentlich angeführt wird. Ich habe von ihm an einem andern Orte (in den wiener „Jahrbüchern der Literatur“, Bd. 122, S. 96 fg.; — vergl. auch Ticknor, I. S. 337—38.) ausführlicher gesprochen, und dort auch nachgewiesen, dass die k. k. Hofbibliothek eine bis jetzt unbekannt gebliebene Ausgabe der

„*Cuestion de amor*“ von Toledo 1527 besitzt, die eine noch frühere voraussetzen lässt, wodurch also Moratin's Annahme, die Abfassung dieses Werkes um 1514 zu setzen, bestätigt wird. Moratin lobt Sprache, Stil und Versification dieser dramatischen Ekloge; aber an Frische und Lebendigkeit der Darstellung steht sie weit hinter denen von Encina und Lucas Fernandez, und verfällt ganz in den sentimentalen, gesucht spielenden Ton der höfischen Kunstdichtung jener Zeit. Sie nähert sich noch am meisten den oben erwähnten „*Coplas de Fileno y Zambardo*“ des Encina, und ist gleich diesen in *versos de arte mayor*.

Bevor ich zu dem dritten unmittelbaren Nachahmer Encina's, dem Portugiesen Gil Vicente, übergehe, muss ich, der Anordnung Hrn. v. Schack's folgend [1], der berühmten dramatischen Novelle „*Celestina*“ erwähnen; aber auch nur erwähnen, da ich meine Ansichten darüber in dem oben wieder abgedruckten Aufsatze bereits umständlich mitgetheilt habe. Hr. v. Schack stimmt in den „Zusätzen“ (zu Ende des dritten Bandes) meiner dort aufgestellten Meinung bei, dass dieses Werk nur von Einem Verfasser, Fernando de Rojas, herrühre. Der „Vater des portugiesischen Dramas“, Gil Vicente, muss auch in der Geschichte des spanischen einen Platz finden, nicht nur weil sich Encina's Einfluss auf ihn durch äussere und innere Zeugnisse nachweisen lässt, sondern auch weil er einen grossen Theil seiner Stücke in castilischer Sprache geschrieben hat, und, wie Hr. v. Schack es wahrscheinlich macht, diese wohl auch in Spanien zur Aufführung gekommen sein mochten, jedesfalls aber auch hier bekannt und einflussreich geworden sind. Doch kann ich mich begnügen, die Stellung, die Gil Vicente und seiner Schule unter den Portugiesen auch in der Geschichte des spanischen Dramas gebührt, hier blos zu bemerken, da ich einen ausführlichen Artikel über Gil Vicente nun in der Ersch-Gruber'schen „allgemeinen Encyklopädie“ veröffentlicht habe, und auch Hr. v. Schack in den „Nachträgen“, S. 6—9, dieses Verhältnisses der Portugiesen näher gedacht hat.

Haben die bisher genannten Dichter noch mehr unbewusst

[1] Die Anordnung ist allerdings chronologisch richtig; pragmatischer schiene es mir die „*Celestina*“ unmittelbar dem Lope de Rueda voranzustellen, da sie die Richtung, als deren Haupt dieser gilt, zunächst angebahnt hat.

die ersten Schritte gethan das spanische Drama künstlerisch zu gestalten, so tritt es uns in selbstbewusstem Streben mit bestimmt ausgesprochener Eigenthümlichkeit und in seinen beiden Hauptrichtungen in Torres Naharro und Lope de Rueda entgegen, mit denen daher auch öfter die Geschichte des eigentlichen Kunstdramas in Spanien begonnen worden ist.

Torres Naharro war zwar ein Zeitgenosse des Encina, und kann diesen recht gut persönlich gekannt haben, da Beide zu gleicher Zeit in Rom lebten (Torres Naharro liess um 1517 dort zuerst seine Stücke aufführen, und Encina gab ebenda 1521 seine „*Tribajia*“ heraus); auch ist sein „*Diálogo del Nacimiento*“, ein Gespräch zwischen Hirten und Pilgern, fast ohne alle eigentliche Handlung, noch ganz in der Art von Encina's Hirtenspielen, und seine Komödien „*La Soldatesca*“, „*La Tinelaria*“ und „*La Jacinta*“ sind Sittenschilderungen aus dem wirklichen Leben in so lose und so willkürlich aneinandergereihten Scenen, dass sie sich kaum noch über ähnliche Stücke des Gil Vicente erheben. Ebenso ist seine „*Trofea*“ ein den *Tragicomedias* des Letztern ganz ähnliches Festspiel; aber in seinen übrigen Stücken: „*La Serafina*“, „*La Himenea*“, „*La Aquilana*“ [1] und „*La Calamita*“, hat das spanische Drama einen ungeheuren Fortschritt gemacht. Zwischen diesen und denen seiner Zeitgenossen scheint ein halbes Jahrhundert zu liegen, und wir sehen in ihnen schon alle Grundzüge der spätern *Comedia* aus der Blüthezeit der spanischen Bühne, besonders des „*género novelesco*“, ausgeprägt. Durch diese kann Naharro als der Protagonist jener Richtung gelten, die man die idealisierende, im Gegensatz zu der realistischen, nennen könnte, in welcher eine reiche Erfindung geschmückt mit allen Blüthen der Phantasie, mit allen Reizen der Poesie das Hauptziel war. Herr von Schack charakterisiert die Eigenthümlichkeiten dieser Stücke und ihr Verhältniss zur spätern spanischen Bühne so treffend, dass ich diese Stelle hierhersetzen will:

„Suchen wir, bei einem allgemeinen Rückblick auf die bisher betrachteten Stücke, die verschiedenen Eigenthümlichkeiten zusammenzufassen, durch welche sich in ihnen die Form des Schau-

---

[1] Für deutsche Leser ist es nicht uninteressant zu bemerken, dass in diesem altspanischen Stücke sich das Vorbild unsers Lustspiels „Der Puls“ findet.

spiels ankündigt, die sich nachher als die dem spanischen Geiste am meisten entsprechende erwies, so stellt sich etwa Folgendes heraus. Die Intrigue wird als Hauptmotiv des dramatischen Interesses gebraucht, wobei Zeichnung der Charaktere nur insofern in Betracht kommt, als sie jener dient. Hiermit in Verbindung steht eine grosse Vorliebe für Situationsschilderungen und das Wegfallen jedes directen moralischen Zwecks; dicht neben dem Ernst drängt sich der Scherz, meist als Parodie von jenem; beide aber bedienen sich derselben zierlichen Versformen; bei jeder Gelegenheit bricht die Lyrik in starken Klängen hervor; in den Vorwürfen endlich, für die Naharro eine besondere Neigung gehabt zu haben scheint, lassen sich schon die Grundzüge jener Argumente erkennen, die später so oft auf der spanischen Scene wiederholt werden sollten, jene Liebesabenteuer mit ihren stürmischen Galanen, ihren liebesüchtigen und verschlagenen Damen, ihren hochfahrenden Vätern und Brüdern, die stets den Dolch gezückt halten, um die Flecken der Ehre in Blut abzuwaschen, sich aber zuletzt noch leicht genug besänftigen lassen".

Dass aber Naharro mit mehr Selbstbewusstsein als seine Zeitgenossen die dramatische Kunst auszubilden suchte, beweisen die seinen Stücken vorausgeschickten theoretischen Bemerkungen, die für die Geschichte des spanischen Dramas von höchstem Interesse sind. So bestimmt er darin den Unterschied zwischen Tragödie und Komödie, und definiert treffend das Wesen der spanischen *Comedia*, die ihm eben nur „als eine sinnreiche Verwickelung interessanter und glücklich endender Begebenheiten" erscheint. Ferner unterscheidet er zwei Gattungen von Komödien, *Comedias á noticia* oder solche die wirklich vorgefallene Begebenheiten behandeln, und *Comedias á fantasia*, deren Gandlung rein erdichtet ist. So zeigt er unter anderm auch die Nothwendigkeit der Eintheilung in fünf Acte; „er aber hat statt Acte den Namen *Jornadas* (Tagreisen) angewandt, weil sie ihm die meiste Ähnlichkeit mit Stationen (*descansaderos*) zu haben schienen", woraus man den nähern Ursprung[1] und Sinn dieser

[1] Der eigentliche fernere Ursprung dieser Benennung ist bekanntlich in den kirchlichen Spielen des Mittelalters zu suchen, deren Aufführung wirklich oft mehre Tage dauerte, und die daher in *Journées* (*Jornadas*) eingetheilt wurden, woher auch wohl Naharro den Namen entlehnt hat, wenngleich er

nachher in Spanien allgemein angewandten Benennung ersieht. Noch muss einer Eigenthümlichkeit von Naharro's Stücken erwähnt werden, da sie auch durch diese für die Folge massgebend wurden. Er setzt nämlich jedem Stücke ein *Introito* und ein *Argumento* vor. Jenes ist ein oft mit dem Stücke in gar keinem Zusammenhange stehendes burleskes Vorspiel, worin eine komische Person (meist ein Bauerntölpel) unter allerhand Spässen die Zuhörer um Aufmerksamkeit für das folgende Stück bittet. Das *Argumento* giebt darauf einen kurzen Abriss der Handlung welche dargestellt werden soll. Aus diesen beiden Prologen haben sich später die der spanischen Bühne eigenthümlichen Vorspiele, „*Loas*", gebildet. Aus alle dem ist ersichtlich, welchen bedeutenden Einfluss die Werke Naharro's auf die Entwickelung des spanischen Dramas haben musste, wenn sie auch zuerst in Italien erschienen [1], und dort früher als im Vaterlande zur Darstellung kamen, und trotzdem, dass selbst ihr Wiederabdruck in Spanien einige Zeit hindurch (von 1545 — 73) durch die Inquisition verboten war. [2] Diesen Einfluss beurkunden verschiedene zwischen 1520 — 40 erschienene *Comedias*, die sich in Form und Stoff als Nachbildungen der Naharro'schen darstellen; dieser Einfluss zeigt sich wieder, als die Inquisition ihren Wiederabdruck, wenn auch mit Verstümmelungen, 1573 erlaubte. Hr. v. Schack sagt mit Recht:

„Bald nach diesem Zeitpunct nahm auch eine Form des Dramas, die in vielen wesentlichen Puncten mit der von Naharro erfundenen übereinstimmte, von den spanischen Theatern Besitz. Die grössere Vollkommenheit und vielseitigere Ausbildung, in

ihm eine andere Bedeutung und Anwendung gegeben und dadurch zu seiner Erfindung gemacht hat.

[1] Naharro's Werke erschienen unter dem bescheidenen Titel „*Propaladia*" zuerst zu Neapel 1517. Moratin will zwar eine noch frühere Ausgabe, in demselben Jahr zu Rom gedruckt, besessen haben; Gallardo (a. a. O., S. 37) stellt aber die Wahrheit dieser Angabe geradezu in Abrede, indem er sagt: „*El hecho de la verdad es que no hai tal impresion de Roma, ni aun pudo haberla en rigor crítico.*" Vgl. Ticknor, II. S. 699; — und *Serapeum*, 1854. No. 1. S. 8—12. Ausserdem stehen auch einige Romanzen von Naharro im „*Cancionero de Romances*".

[2] S. meine Anzeige der „*Biblioteca de aut. esp.*" in den wiener „Jahrbüchern der Literatur", Bd. 122, S. 100, Anm. 1.

der diese Form hier erscheint, darf nicht hindern ihre Grundbeschaffenheit anzuerkennen; und man kann daher kaum umhin dem Eindruck den die wiedergeöffneten Werke des alten, fast vergessen gewesenen Dichters hervorbrachten, einen Antheil an der Umwandelung der Schauspielpoesie gegen Ende des Jahrhunderts zuzuschreiben".

Dieses Verbot der Inquisition, wodurch Naharro's Werke auf eine Zeit lang in Spanien in Vergessenheit gekommen waren, und daher die eigentliche Zeit ihrer Entstehung mit der des erlaubten Wiederabdrucks verwechselt wurde, mag auch die Ursache sein, warum man schon zu Ende des 16. Jahrhunderts den Ehrennamen „eines Vaters des spanischen Nationaltheaters", der mit allem Recht Naharro gebührt, dem Lope de Rueda beigelegt hat.

Hr. v. Schack giebt jedoch, bevor er zu diesem übergeht, noch einige Notizen von dem „äussern Theaterwesen" und der „übrigen dramatischen Literatur" aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Er weist aus Zeugnissen nach, dass, wiewohl das äussere Theaterwesen damals noch im Ganzen im Stande der Kindheit war, doch schon wandernde Schauspielertruppen und selbst bestimmte Locale zur Aufführung von Theaterstücken bestanden; wie zu Valencia seit 1526, wo schon die dem spanischen Schauspielwesen eigenthümliche Erscheinung sich zeigt, dass Hospitale aus der Vermiethung und Herrichtung von Theaterlocalen einen Theil ihrer Revenuen bezogen. Insbesondere wurden schon die *Autos* bei Festzügen und in den Kirchen mit grösserm scenischen Apparat und einer Art von Luxus aufgeführt. Dazu bemerkt Hr. v. Schack:

„Bei einem allgemeinen Blick auf die Schauspiele dieser Zeit muss die grosse Menge von Gattungsnamen auffallen unter denen sie sich darstellen. Die Überschriften *Comedia*, *Tragedia*, *Tragicomedia*, *Égloga*, *Coloquio*, *Diálogo*, *Representacion*, *Auto* und *Farsa* könnten auf ebenso viele verschiedene Classen von Stücken schliessen lassen. Allein man scheint bei Ertheilung dieser Benennungen ziemlich willkürlich zu Werke gegangen zu sein; ein bestimmtes Merkmal wenigstens, wonach die Stücke so oder so genannt worden wären, möchte sich schwer entdecken lassen. Nur der Name *Auto* (ursprünglich jede Handlung be-

zeichnend) wurde vorzugsweise für religiöse Darstellungen gebraucht".

Diese religiösen *Autos* blieben aber ein Hauptbestandtheil der dramatischen Literatur auch in jener Zeit. Hr. v. Schack vermuthete mit Recht, dass die von ihm und seinen Vorgängern gekannten Stücke der Art nur einen „sehr geringen Theil des ursprünglichen Vorraths" ausmachten. Seitdem hat die Nationalbibliothek zu Madrid eine für die Geschichte des spanischen Dramas überaus kostbare Handschrift aus dem 16. Jahrhundert erworben, welche 95 solche vor der Zeit Lope de Vega's abgefasste Stücke enthält. Der gelehrte Vorsteher jener Bibliothek, Don Eugenio de Tapïa, hat zuerst im „*Museo literario*" von 1844 das Verzeichniss dieser Stücke und zwei ganze, eines in Versen und eines in Prosa, als Proben gegeben[1]. Leider fehlen die ersten Blätter dieser Handschrift (früher im Besitz des Don Antonio Pórcel), und man kennt daher weder den Veranstalter dieser Sammlung, noch dessen Quellen und die Namen der Verfasser; denn nur bei Einem Stücke: „*Auto de Cain y Abel*", wird als solcher Maestro Ferruz angegeben. Die meisten dieser Stücke haben die Überschrift „*Auto*", mehrere nennen sich „*Farsa sacramental*" oder „*Farsa del sacramento*"[2], zwei: „*Coloquio*" („*Coloquio de Fenisa á lo divino en loor de nuestra Señora*" und: „*Coloquio de Fide ipsa.*"), und eines nennt sich schon „*Entremes de las esteras*"[3], das auch, wie es scheint, das einzige unter den hier verzeichneten

---

[1] Das Verzeichniss ist wieder abgedruckt in den Zusätzen zu der neuen Ausgabe von Moratin's „*Orígenes*" in der „*Biblioteca de aut. esp.*", II, 181 bis 183; eine Beschreibung der Handschrift und Auszüge nach Tapia finden sich auch in Gil de Zárate's „*Manual de lit.*", *ed. de* 1853. *parte II*, *p.* 212—217.

[2] Eines auch „*Farsa del triunfo del sacramento*". Man sieht, hier ist „*farça*" noch ganz im ursprünglichen Sinne von „*farcita*", d. i. Füllstück, bei kirchlichen Texten, vorzüglich in der Vulgärsprache gebraucht, und nur weil diese Füllstücke meist komischen Inhalts waren, um auch das Volk zu ergötzen, gieng in der Folge dieser Name auf gemein komische Stücke oder Possen über.

[3] Dass dieses Stück schon zu den *Entremeses* in der spätern allgemein üblich gewordenen Bedeutung dieses Gattungsnamens gehört habe, wird aus dem Personenverzeichniss (*figuras*) wahrscheinlich; denn es treten darin auf: „*Melchora, Antona, un bobo, un lacayo, un bachiller, el amo de las mozas.*" Hier hätten wir also das älteste Document für den Gebrauch von „*Entremes*" in dieser Bedeutung (S. die Anm. oben.).

Stücken ist das keine geistliche Anwendung (*á lo divino*) hatte. Die übrigen haben nämlich alle geistliche Stoffe oder Tendenzen, und zwar die *Autos* Stoffe aus der Heiligen Schrift, während die *Farsas* meist Allegorien mit geistlicher Tendenz sind. Den Überschriften ist immer ein Personenverzeichniss, „*Figuras*“, beigefügt, und die beiden ganz mitgetheilten Stücke schicken ein „*Argumento*“ in Versen voraus. So das „*Auto de los desposorios de Moisen. Figuras: Moisen, un bobo, dos villanos, un viejo y otro mozo, Séfora, Getrona, Getron su padre.*“ Es ist in Prosa, das „*Argumento*“ aber in Versen, wovon ich die erste und letzte Strophe hierhersetzen will:

Aquí os traeré á la memoria,
si acaso atencion se tien
para que se entienda bien,
una divinal historia
del gran profeta Moisen.

— — — — —

Esta representacion,
será la que aquí harán;
pues para ello prestarán
la sosegada atencion,
y las faltas suplirán.

Das andere ganz in Versen abgefasste *Auto* hat folgende Überschrift und Personen: „*Auto de la residencia del hombre. Figuras: La justicia, la misericordia, la conciencia, el ángel de la guarda, el hombre, Lucifer, el mundo y la carne.*“ Um von dessen Inhalt einen Begriff zu geben, setze ich das „*Argumento*“ ganz hierher:

Generosa compañía,
cristiana y devota gente,
á quien honra y vida aumente
con quietud, paz y alegría
nuestro Dios omnipotente:

Aquí os traemos un dechado
de muy hermosa pintura,
adonde el autor procura
mostrar al vivo pintado
el bien á toda criatura.

El cual es, que al hombre humano
sale á acusar su conciencia
en la muy real audiencia
de nuestro Dios soberano,
dó se da justa sentencia.

Y el mísero pecador,
como ve que el bien se tarda,
mientras la sentencia aguarda,
nombra por procurador
á su ángel de la guarda.

Solo os piden atencion,
muy generosos señores,
autor y recitadores;
con el benigno perdon
si hobiere faltas ó errores.

Lucifer, die Welt und das Fleisch treten als Zeugen auf, und halten dem vor Gottes Richterstuhl angeklagten Menschen sein Sündenregister vor; der Schutzengel ermahnt diesen, sein einziges Heil in der Beichte und in reuiger Busse zu suchen, worauf der Mensch fragt:

Y dígame hora, señor,
si yo agora me confieso
con contricion y dolor,
¿se deshará ese proceso
de mi culpa y de mi error?

Angel.

No solo se deshará,
pero dél no habrá memoria,
y tu conciencia estará
gozosa por la vitoria,
que por ti conseguirá.

Hombre.

¡Y qué! ¿ aquestos no ternán
mas prohidia contra mí,
ni mas me perseguirán?

Angel.

Antes de envidia de ti
con gran vergüenza se irán.

Nachdem nun der Mensch ein reuiges Bekenntniss seiner Sünden abgelegt und die Barmherzigkeit sich noch insbesondere für ihn verwandt hat, begnadigt ihn die Gerechtigkeit. Das ganze Stück ist in *Quintillas* abgefasst. So einfach aber auch die Handlung in diesen und wohl auch in den übrigen *Autos* dieser Sammlung noch ist, so haben sie doch schon die charakteristischen Grundzüge jener wunderbaren Stücke, die in Calderon ihren Höhepunct erreichten; auch hier erscheinen schon die Mysterien des Glaubens und die Symbole des Dogmas in dem leicht durchsichtigen, aber oft ingenios erfundenen Gewande der Allegorie, und die Prosopopöie erstreckt sich bis auf abstracte Begriffe, wie z. B. den des Gewissens (*conciencia*) u. s. w.[1] Auch die Verbindung des Ernsten und Heiligen mit dem Komischen und Burlesken ist schon in den meisten dieser Stücke zu finden; denn in ihren Personenverzeichnissen fehlt selten der „*Bobo*", das Vorbild des spätern „*Gracioso*". Bei einem einzigen dieser Stücke ist ein Datum, nämlich die Erlaubniss zur Aufführung von dem Generalvicariat ausgestellt zu „Madrid den 28. März 1568". Zwei andere weisen auf die Zeit ihrer Abfassung durch die Anführung eines „Lutheraners" in ihren Personenverzeichnissen, die auch sonst so merkwürdig sind, dass sie hier stehen mögen: „*Farsa del sacramento, llamado de los lenguajes. Figuras: El amor divino, un villano, un vizcaino, un portugués, un luterano, un francés, la justicia, la misericordia*"; — „*Farsa sacramental de la moneda. Figuras: Cristo, Baptismo, Sacerdocio, el concilio, la Iglesia, la ley vieja, la justicia, un luterano.*"

---

[1] Als Beispiele dieser Personificationen sowie der bunten Mischung des Geistlichen und Profanen, ja selbst des Christlichen und Heidnischen mögen noch folgende Überschriften mit ihren Personenverzeichnissen dienen: *Auto de los triunfos de Petrarca á lo divino. Figuras. La razon, la sensualidad, el amor, David, Adan, Sanson, Salomon, la castidad, cuatro doncellas, la muerte, Abraham, Absalon, Alejandre, Hércules, la fama evangélica, los cuatro evangelistas, el tiempo, los cuatro tiempos del año, Cristo, dos ángeles.*" „*Farsa sacramental de las bodas de España. Figuras: Europa, España, Tiempo, Guerra, Ignorancia, Hambre, Tristeza, Amor divino, la Fe.*"

Aus den von Tapia gegebenen Proben sieht man, dass diese Stücke sich durch Leichtigkeit und Lebendigkeit des Dialogs, eine freilich oft noch derbe Komik und schon durch grössere Gewandtheit in Sprache und Versbau auszeichnen, und es wäre gewiss ein Gewinn für die Geschichte des spanischen Dramas, wenn diese Handschrift ganz herausgegeben würde, wozu die Unternehmer der oft erwähnten „*Biblioteca de aut. esp.*“ Hoffnung machen. Schon durch die von Tapia bekannt gemachten Notizen und Auszüge sind nun mehrere Thatsachen documentiert, die Herr v. Schack aus Mangel an Material nur mit gewohntem Scharfsinn conjecturieren konnte. Denn wenn er noch klagt: „Aus der ganzen Zeit von 1561 bis zu dem letzten Decennium des Jahrhunderts ist uns kein einziges geistliches Drama aufbewahrt; auch keine Notiz aus der sich auf die Beschaffenheit der verlorengegangenen schliessen liesse“: so sind wir durch diesen Fund aus gänzlicher Armuth zu verhältnissmässigem Reichthum gekommen, und wir können nun, auf das Datum der Aufführung des obenerwähnten Stücks gestützt (1568), mit Bestimmtheit behaupten, dass die Aufführung der geistlichen *Autos* auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts fortdauerte; wir können aus der Beschaffenheit der hier mitgetheilten und verzeichneten Stücke schon nachweisen, dass sie „ausserhalb der Gotteshäuser“ dargestellt werden mussten, dass sich in den „*Farsas sacramentales*“ die „speciell allegorische Form des „*Auto sacramental*““ schon entwickelt findet, und dass die hier „*Autos*“ genannten Stücke, die meist „Lebensgeschichten der Helden des Alten und Neuen Testaments, der Heiligen u. s. w. behandeln“, in der That als die Vorläufer der später sogenannten „*Comedias divinas*“ anzusehen sind. Nun dadurch das „Dunkel gehoben, das über diesen Punct der Entwickelung des spanischen Schauspiels lag“, stellt sich nicht blos mehr „mit Wahrscheinlichkeit“, sondern mit Gewissheit heraus: „dass die alten geistlichen Dramen sich in Spanien ebenso wie in Frankreich und England in zwei grosse Hauptmassen zerlegten, in historische Darstellungen der heiligen Geschichte (Mysterien oder Mirakelspiele) und in moralisch-allegorische Stücke (Moralitäten). Aus erstern sind dann die spätern *Comedias divinas*, aus letztern die *Autos* (in der Bedeutung, welche diesem Namen nachher ausschliesslich beigelegt wurde) hervorgegangen“ [1].

[1] Nicht nur zur Geschichte der frühen Entwicklung der *Autos sacramen-*

Ich habe hier, des Zusammenhangs wegen, etwas vorgegriffen, und kehre nun mit dem Verfasser zur ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zurück. Die in dieser Periode bis auf Lope de Rueda erschienenen weltlichen Stücke sind theils verunglückte Nachahmungen der „*Celestina*", die, gar nicht zur Aufführung bestimmt, eigentlich mehr in das Gebiet des dramatischen Romans gehören; theils Nachahmungen und Übersetzungen dramatischer Werke des classischen Alterthums, veranlasst von der damals vorherrschenden humanistischen Richtung, von denen aber wohl nur sehr wenige zur Aufführung kamen, und deren Einfluss ein rein literarischer blieb, wie die Arbeiten von Boscan, Villalobos, Perez de Oliva u. A.[1]; theils endlich solche — und diese sind die zahlreichsten — welche der von Gil Vicente und Torres Naharro eingeschlagenen Bahn folgten. Doch sind die letztern, den auf uns gekommenen Denkmälern nach zu urtheilen, weit hinter ihren Vorbildern geblieben, und darunter dürfte Castillejo's „*Farsa de la Costanza*", trotz der Roheit der Handlung, noch eines der merkwürdigsten Stücke gewesen sein[2]. Hr. v. Schack fällt über die derartigen Stücke jener Zeit folgendes Gesammturtheil:

---

tales, sondern überhaupt zur Geschichte der Entwicklungsperiode des spanischen Dramas (vor Lope de Vega) ist seitdem reicheres Material aufgefunden worden. So habe ich in: „Ein span. Frohnleichnamsspiel vom Todtentanz" (Wien, 1852. 8. — In's Span. übers. von Julian Sanz del Rio, und abgedruckt in: „*Coleccion de documentos*", *T. XXII. p.* 509—562) die Münchner Sammlung von Farsas aus der ersten Hälfte des 16. Jahrh. bekannt gemacht; — so hat Hr. v. Schack selbst in den „Nachträgen" S. 9—17, seine Nachweisungen nun bedeutend bereichert und dadurch seine frühern Conjecturen documentiert. Die von ihm, S. 12, erwähnten „*Cortes de la Muerte*" von Luis Hurtado de Toledo, sind nun in neuem Wiederabdruck erschienen im 35. Bde. der *Bibl. de aut. esp.* (*Romancero y Cancionero sagrados*). — Vgl. auch Ticknor, II. S. 773—786; und 789—794; — und Karl Hase, „Das geistliche Schauspiel", S. 146—193: „Das geistliche Drama in Spanien."

[1] Hr. v. Schack vermuthet, dass auch die drei um 1520 verfassten Tragödien des Diaz Tanco dieser Richtung angehören, deren er in seinem „*Jardin del alma cristiana*" als Jugendarbeiten erwähnt; er erwähnt aber ebenda, dass er ausserdem noch drei *Comedias*, drei *Farsas* und 17 *Autos* verfasst habe. Vgl. „Nachträge", S. 11.

[2] Moratin hat aus der in der Escorial-Bibliothek davon befindlich gewesenen Handschrift einen Auszug mitgetheilt; seitdem ist auch diese Handschrift abhanden gekommen! — S. Ticknor, II. S. 755—756.

„Armuth an Erfindung, Mangel eines wahrhaft dramatischen Entwurfs, grosser Hang zu Roheiten und Zweideutigkeiten und gänzliches Fehlen aller Poesie sind zu hervorstechende Schattenseiten aller dieser Versuche, als dass ihre theilweisen Vorzüge, Witz, fliessende Diction und guter Versbau, dagegen schwer in die Wagschale fallen könnten. Nirgend begegnet man auch nur einer Scene, die nicht selbst neben den schlechtesten des Gil Vicente und des Torres Naharro in Schatten träte".

Die Roheit und Zügellosigkeit dieser Stücke waren auch die Ursache, dass die Cortes von Valladolid 1548 darauf antrugen, den Druck von unanständigen und sittenlosen Possen zu verbieten, und wir finden auch in den Indices der Inquisition mehrere noch vor 1550 gedruckte, aber in Folge dieses Verbots gänzlich verschwundene Stücke verzeichnet.

Dieses Verbot, das, wie erwähnt, 1545 zum grossen Schaden der spanischen Bühne auch die „*Propaladia*" des Torres Naharro traf, die damals vorherrschende humanistische Richtung der Gelehrten und Gebildeten, die Einführung des italienischen Geschmacks in die spanische Kunstpoesie, die Vorliebe Kaiser Karl's V. und seines Hofs, der überdiess grossentheils aus Ausländern bestand, für kriegerische Festspiele, und noch manche andere äussere Ursachen bewirkten, dass seit 1520 die literarische Cultur des Nationaldramas in Spanien statt Fortschritte nur Rückschritte machte, und gegen die Mitte des Jahrhunderts so sehr in Verfall gekommen war, dass das spanische Schauspiel fast nur mehr von den niedern Volksclassen und von solchem Publicum entsprechenden Dichtern gepflegt wurde.

Unter diesen Verhältnissen musste ein Mann, der nur in Etwas die Gewöhnlichkeit überragte, und vorzüglich den in Spanien nie ganz unterdrückten volksthümlichen Geschmack wieder zu heben verstand, schon Aufsehen machen, und konnte von seinen Zeitgenossen, bei denen Naharro durch das erwähnte Verbot in Vergessenheit gerathen war, für den wahren Begründer des spanischen Nationaldramas angesehen werden. Als solcher galt damals und selbst bis auf die neuesten Zeiten Lope de Rueda, als solchen haben ihn schon Cervantes, Antonio Perez und Agustin de Rojas gepriesen, und das Heer der Nachschreiber begann folglich mit ihm die Geschichte der spanischen Bühne.

Lope de Rueda (1544—65), zuerst Goldschläger in Sevilla und dann Director und Dichter (*Autor*) einer wandernden Schauspielertruppe, war allerdings seiner Stellung und Bildung nach ein Mann des Volks, musste in seinem eigenen Interesse vor Allem den Geschmack desselben zu befriedigen suchen, und hat dadurch auch einen richtigen, ganz nationalen Weg eingeschlagen; aber eben desshalb blieb er auch in den niedern Regionen der gemeinen Wirklichkeit, des Alltagslebens, und kehrte wieder zu dem Standpunct naturgetreuer, höchstens carikierender Nachahmung zurück, von dem die Kunst in ihrer Kindheit ausgegangen, und über den sie Naharro erhoben hatte. Während dieser daher der „Vater des spanischen Dramas" in seiner ideellen Richtung genannt zu werden verdient, kann Lope auf diesen Namen nur Anspruch machen, wenn von der realistischen Richtung desselben die Rede ist. Viel zu dieser Überschätzung Lope's als Dichters trug wohl seine Virtuosität als Schauspieler bei. Hr. v. Schack sagt:

„Die Leistungen des Schauspielers Lope de Rueda scheinen, allen Zeugnissen zu Folge, in der That etwas Ausserordentliches und in Spanien nie zuvor Gesehenes gewesen zu sein, und mögen zu einer höhern Ausbildung der Mimik und der scenischen Kunst die erste Anregung gegeben haben. In ganz anderm Lichte dagegen erscheinen die Werke des Dichters; denn diese kann die unbefangene Kritik, wie manchen Vorzug vor den elenden Stücken die zuletzt besprochen wurden, sie ihnen auch einräumen mag, an poetischem Gehalt nur tief unter, an Kunst der dramatischen Gestaltung wenigstens nicht über die des Gil Vicente und des Torres Naharro stellen. Und so kommt Lope de Rueda in eine seltsame Stellung; er darf mit Rücksicht auf den Umstand, dass das Theater seiner Zeit von neuem in den Zustand der Kindheit zurückgesunken war, ein Förderer des spanischen Schauspiels genannt werden, das doch in ihm, sobald man ihn mit seinen trefflichen Vorgängern in Vergleich bringt, als nur Rückschritte machend erscheint" [1].

---

[1] In des Juan Rufo „*Seiscientas Apotegmas, y otras obras en verso*" (Toledo, 1596. 8.) findet sich, *fol.* 266 *vo.*, ein für die Geschichte des spanischen Dramas interessantes Gedicht, in dem der Verf. die Fortschritte, welche die dramatische Kunst zu seiner Zeit (der Blüthe der Valencianer Schule und

Lope's auf uns gekommene Werke zerfallen in drei Classen: in Schäferspiele (*Coloquios pastoriles*), in denen er noch nicht weit über Encina hinausgekommen ist, und nur in den niedrig komischen Partien mehr Geschick und Laune zeigt; in *Pasos*, d. i. Scenen aus der gemeinen Wirklichkeit in der Sprache des gewöhnlichen Lebens: diese machen sein Hauptverdienst, hier

---

Lope de Vega's) gemacht hatte, anpreist, mit einem Rückblick auf deren ärmlichen Zustand zur Zeit Lope de Rueda's, der er noch ziemlich nahe stand. Das Gedicht hat den Titel: „*Alabanças de la Comedia: introduzese hablando vn representante.*" Da dieses Gedicht nun in Vergessenheit gerathen zu sein scheint (wenigstens habe ich es in keinem der neueren Werke angeführt gefunden), so will ich die auf Lope de Rueda bezügliche Stelle hiehersetzen (*fol.* 269 *vo.*):

Quien vió, apenas ha treinta años,
de las farsas la pobreza,
de su estilo la rudeza,
y sus mas que humildes paños.

Quien vió que Lope de Rueda,
inimitable varon,
nunca salió de un meson,
ni alcançó á vestir de seda.

Seis pellicos, y cayados,
dos flautas, y un tamborino,
tres vestidos de camino,
con sus fieltros gironados.

Una ó dos comedias solas,
como camisas de pobre,
la entrada á tarja de cobre,
y el teatro casi á solas.

Porque era un patio cruel,
fragua ardiente en el estio,
de invierno un elado rio,
que aun agora tiemblan dél.

Y porque estava aun dudoso,
si un oyente siendo ilustre,
y de razonable lustre,
incurria en licensioso.

Mas ya que de Febo el coro
aqui su concento mueve,
y en este Parnaso llueve
el nectar de su tesoro. etc. . . . .

bewegt er sich in der seinem Talent zukommenden Sphäre, denn hier genügte seine scharfe Beobachtungsgabe, seine schalkhafte Laune, seine derbe Frischheit und Naivetät; und endlich in *Comedias*, vier an der Zahl, die sämmtlich einen novellenartigen Charakter haben und wohl nach Novellen gedichtet sind[1], und dadurch auf eine Bekanntschaft Lope's mit den Komödien des Naharro schliessen lassen, aber in Behandlung und Sprache oft unverkennbar auf die „*Celestina*" als ihr Vorbild hinweisen, wie sich denn gerade in den Komödien Lope's Mangel an Erfindungskraft und poetischer Durchdringung des Stoffs zeigt. Auch in diesen bilden die niedrig-komischen Scenen die gelungensten Partien, die aber so lose mit der Haupthandlung zusammenhängen, dass man sie auch nur als willkürlich eingefügte, eigentlich aber selbstständige *Pasos* (vgl. Ticknor, I. S. 452) betrachtet hat. Durch diese *Pasos* hauptsächlich wird Lope's Stellung in der Geschichte des spanischen Dramas bestimmt, durch diese naturtreuen Genrebilder, die als Zwischenspiele dienten, kann er als der eigentliche Begründer der *Entremeses* gelten, von denen die *Pasos* nur noch dem Namen nach unterschieden waren, durch diese kann er überhaupt als der Vormann in jener Richtung des spanischen Dramas gelten, die, von der drastischen Nachbildung des Komischen im Realen ausgehend, dieses bis zum parodischen Contraste mit dem Ideellen steigerte. Auch hat er gewisse Figuren, wie die des zanksüchtigen Alten, der gutmüthigen und geschwätzigen Negerin, der verschmitzten Zigeunerin und des Tölpels oder Einfaltspinsels, als stehende Rollen in das Schauspiel eingeführt, die, wenn sie auch nicht zur Stabilität der italienischen Masken gelangten, doch ihre Verzweigungen durch das spätere spanische Drama erkennen lassen. Bei dieser ganz realistischen Grundlage und Tendenz der Lope'schen Stücke ist es natürlich, dass er auch eine entsprechende Form wählte, näm-

---

[1] So liegt z. B. der „*Comedia de los engaños*" und der „*Medora*" des Lope dieselbe Novelle des Bandello zu Grunde die Shakspeare in seinem „*Twelfth night*" so meisterhaft behandelt hat; und seine „*Comedia Eufemia*" hat mit Shakspeare's „*Cymbeline*" die gemeinsame Quelle in Boccaccio's „Decameron", II, 9. Lope's Freund und Herausgeber Timoneda hat diese Stoffe wieder als Novellen in seinen „*Patrañas*" bearbeitet; vgl. wiener „Jahrbücher der Literatur", Bd. 122, S. 116 u. 117.

lich die Prosa des gewöhnlichen Lebens, die er, abweichend von allen seinen Vorgängern, selbst in seinen Komödien anwandte; aber gerade hierin zeigte er wieder seine Stärke, denn seine Prosa ist so meisterhaft behandelt, von solcher Leichtigkeit und Eleganz, dass er hierin selbst die „*Celestina*", wahrscheinlich auch in dieser Beziehung sein Vorbild, übertraf[1].

Lope's Einfluss blieb daher mehr auf den technischen und improvisatorischen Theil der Bühne beschränkt, während die literarische Cultur derselben durch ihn nicht wesentlich gefördert werden konnte. Dieses Verhältniss zu seinen Zeitgenossen und Nachfolgern giebt auch Hr. v. Schack sehr richtig an, indem er sagt:

„Dass die Manier des Lope de Rueda bei dem grossen Beifall, mit dem sie aufgenommen wurde, viele Nachahmungen hervorgerufen habe, muss vermuthet werden; literarisch aber ist nur Weniges davon aufbewahrt worden. Nur einige *Pasos* von anonymen Verfassern können hier genannt werden. Was uns von namhaften Dramatikern dieser Zeit aufbehalten ist, erscheint zwar theilweise als von jener Manier tingiert, steht aber in andern Beziehungen wieder selbstständig da".

So zeigt sich Alonso de la Vega (st. vor 1566) — ein *Autor* wie Lope de Rueda, d. h. ein Schauspieldirector, der die Stücke, die er aufführte, selbst verfasste — in den drei Komödien, die wir von ihm haben, theilweise allerdings als ein Nachahmer von Lope's Manier, und eine davon, „*La Tolomea*", behandelt sogar denselben Stoff, der schon von Lope und mit mehr Geschick in seinen Komödien „*De los engaños*" und „*Medora*" bearbeitet worden ist. Doch sowohl hierin als auch in seinen beiden übrigen Stücken waltet doch schon mehr die ideelle Richtung vor, wenn auch noch in roher phantastischer Gestalt, und die „*Duquesa de la Rosa*", sein bestes Stück, das eine auch in spanischen Romanzen („*De la duquesa de Lorreina*" und „*De la imperatriz de Ale-*

[1] So sagt davon Gallardo, selbst einer der grössten Meister der spanischen Prosa (a. a. O., S. 40): „*Todas estas composiciones de Rueda están en prosa; pero prosa corriente, fácil y sabrosísima, sazonada con el sainete y picante especería de frases, adagios y modismos castizos castellanos, que hacían tan rico el lenguage de aquel tiempo dichoso; cuanto es pobre y deslavado él de estos infelices tiempos nuestros.*"

mania") besungene Sage zum Gegenstande hat[1], ist, wie Herr v. Schack selbst bemerkt, „so durchaus in der Weise vieler spätern Komödien aus der Zeit des Lope de Vega geführt, dass man glauben könnte eine von diesen vor sich zu haben, wenn sich die ältere Form des Dramas nicht durch die Prosa verriethe, in der das Stück geschrieben ist". In dieser Beziehung zeigt sich also wieder Lope de Rueda's Einfluss, dessen Komödien im Übrigen dieser des Alonso de la Vega nachstehen.

So kehrten schon damals zu der versificierten Form des Schauspiels mehre Dichter zurück; wie Juan de Rodrigo Alonso (in der „*Comedia de la santa Susana*", 1551); Francisco de Avendaño (1553), der sich rühmte, der Erste die Eintheilung in drei *Jornadas* eingeführt zu haben, ein Ruhm den ihm bekanntlich Virués, Rey de Artieda und Cervantes streitig machten[2]; und Luis de Miranda (1554); dessen „*Comedia Pródiga*", welche die Geschichte vom verlorenen Sohn im spanischen Costüme mit Geschick behandelt, in sehr flüssigen Redondillen-Strophen geschrieben ist.

So hat selbst Lope de Rueda's Freund und Herausgeber, der öfter erwähnte Juan de Timoneda, der sich in allen möglichen Dichtungsgattungen versuchte, in allen aber nur die Stelle eines untergeordneten Nachahmers einnimmt, nur in den *Pasos* sich strenge an Lope's Manier gehalten, in seinen *Comedias* aber theils den Torres Naharro, theils selbst fremde Vorbilder, wie den Ariosto und Plautus, nachgeahmt. Ich habe schon oben bemerkt, inwieweit ihm die Einführung des Namens „*Entremes*" für die Gattung der Zwischenspiele gebührt, welche Benennung von nun an allgemeiner in Gebrauch kam. Ebenso habe ich zu Anfang dieser Periode von der durch dieselbe fortdauernden Aufführung von geistlichen *Autos* gesprochen, wozu hier Hr. v. Schack von

[1] Timoneda, der auch Alonso de la Vega's Stücke herausgab, hat dieses Stück wieder als Novelle bearbeitet in seinen „*Patrañas;*" vgl. wiener „Jahrbücher der Literatur", Bd. 122, S. 116.

[2] Chronologisch genommen gebührt der Ruhm dieser Erfindung allerdings dem Avendaño, dessen Stück um 30 Jahre früher verfasst wurde als die genannten Dichter damit auftraten; seine Erfindung scheint aber damals noch keinen Eingang gefunden zu haben, und erst durch die spätern Erneuerer derselben allgemein in Anwendung gekommen zu sein, die, wie es bei den meisten Erfindungen geht, dann auch den Ruhm davontrugen.

Timoneda's „*Auto de la oveja perdida*“ Veranlassung nimmt [1]. Ich gehe daher zur Fortbildung des weltlichen Schauspiels unter den nächsten Nachfolgern des Lope de Rueda über.

Von den spärlichen und widersprechenden Notizen, die man von dieser Zeit hat, [2] ist noch die von einer damals in Sevilla entstandenen Dichterschule die bemerkenswertheste und verlässlichste. In dieser damals in der höchsten Blüthe stehenden und daher der Entwicklung des Dramas besonders günstigen Vaterstadt des Lope de Rueda hatte sich nämlich eine der volksmässigen Richtung desselben gerade entgegengesetzte gelehrte Partei von Dichtern gebildet, welche die Nachahmung des antiken Schauspiels zu ihrer Hauptaufgabe machte. Der berühmteste unter diesen sevillanischen Dichtern ist Juan de Malara, der schon 1548 eine lateinische Komödie: „*Locusta*“, von den Studenten zu Salamanca aufführen liess; 1561 wurde von ihm eine „*Comedia, en verso, en elogio de la Señora de Consolacion*“, dem Lateinischen nachgeahmt, in einem Kloster zu Baena gegeben; er soll viele andere Lustspiele (darunter führt eins den Titel „*Los celosos*“) und „*mil tragedias*“, d. i. viele Trauerspiele, im antiken Stile geschrieben haben; doch scheint keines von all diesen Stücken zum Druck gekommen zu sein, und Diess allein beweist schon, wie wenig Einfluss auch diese erneuten Bestrebungen, den antiken Stil einzuführen, auf die Entwickelung des spanischen Dramas hatten.

Andere Nachrichten erzählen von der Ausbildung der Schauspielkunst in Toledo und von toledanischen „*Autores*“, d. i. Schauspieldirectoren und manchmal zugleich Dichtern, unter welchen der berühmteste Pedro Navarro war, der von Cervantes besonders gelobt und von Andern „der Erfinder des spanischen Theaters“, d. i. einer bessern Bühneneinrichtung, genannt wird, ohne

[1] S. dessen „Nachträge“, S. 12.

[2] Zu den in Moratin's Katalog angeführten Stücken aus dieser Periode hat Colon y Colon (a. a. O.) noch folgende Titel hinzugefügt: Anonym: „*Las tres comedias de Trinusia; Bapnusio; y la Santa*“ (Venecia, 1550); — Pedro Alvarez de Aillon: „*Perseo y Tibalda, concluida y publicada por Luis Hurtado de Toledo*“ (Toledo, 1552); — Juan Rodriguez: „*Florinea*“ (Medina del Campo, 1554); — Alonso de Villegas: „*Selvagia*“ (Toledo, 1554); — Andres de Rojas Alarcon: „*Comedia de la Hechicera*“ (Madrid, 1581, verfasst um 1560); — Anonym: „*La comedia de Serjio*“ (Venecia, 1562).

dass man jedoch von den poetischen Schöpfungen dieses oder eines andern dieser *Autores* ein literarisches Denkmal nachweisen kann. Höchstens lässt sich aus den gegebenen Andeutungen vermuthen, dass die von diesen *Autores* gegebenen Stücke in der Manier des Lope de Rueda waren.

Eine reichere Quelle über den Zustand, das Leben und die verschiedenen Gattungen von wandernden Schauspielertruppen zu Ende des 16. Jahrhunderts ist uns in der bekannten „Unterhaltenden Reise“ („*Viage entretenido*“) des Schauspielers Agustin de Rojas Villandrando, verfasst 1602 und Vorbild von Scarron's „*Roman comique*“, erhalten, woraus Hr. v. Schack interressante Auszüge giebt, und die „*Loa de la Comedia*“, die auch einige freilich sehr vage Nachrichten über die Schauspieldichter enthält, daraus im Anfange ganz abdrucken liess.

Ebenso muss ich auf die von Hr. v. Schack zum ersten mal mit Genauigkeit und Kritik zusammengestellten Nachrichten von der Entstehung und Einrichtung stehender Bühnen, vorzüglich der zu Madrid (seit 1565), verweisen, und auf die von ihm beigebrachten Notizen von den berühmtesten *Autores*, über deren nicht mehr vorhandene Werke er im Allgemeinen seine Ansicht folgendermassen ausspricht:

„Diese Schauspieler waren denn bis gegen das Jahr 1579 die hauptsächlichsten Pfleger der Bühnenliteratur. Über die Beschaffenheit ihrer untergegangenen Werke Vermuthungen aufzustellen mag zwar misslich sein; so viel indess kann wohl mit Zuversicht angenommen werden, dass sie sich mehr und mehr jener Form des Dramas genähert haben, die bald darauf als die eigentlich nationale das spanische Theater allein in Beschlag nahm.“

Doch versuchten um 1577 wieder ein paar spanische Humanisten, die Nachahmung der antiken Muster, wenn auch nicht auf der Bühne, doch in der Literatur einzuführen. Simon de Abril beschränkte sich auf blosse Übersetzungen, die mehr in die Geschichte der Philologie als in die des Dramas in Spanien gehören, und auf dieses ohne Einfluss blieben. Bedeutsamer sind in letzterer Beziehung die beiden Tragödien: „*Nise lastimosa*“ und „*Nise laureada*“, welche der gelehrte Dominicanermönch Gerónimo Bermudez unter dem Namen Antonio de Silva herausgab, und die den Tod der Inez de Castro („*Nise*“ das Anagramm von Ines) und

die Rache an ihren Mördern zum Gegenstand haben. In diesen ist doch wenigstens der Gegenstand ein vaterländischer, und einzelne lyrische Stellen zeigen von dichterischem Talent. Anlage zum Dramatiker scheint aber Bermudez keine bedeutende gehabt zu haben; denn was in der ersten Tragödie dramatisch wirksam ist, kommt auf Rechnung seines Vorbildes Ferreira, dem er fast Scene für Scene gefolgt ist, und noch mehr auf den äusserst dankbaren Stoff; hingegen ist der Vorwurf der „*Nise laureada*" ganz undramatisch, und von dem Dichter mit solchem Ungeschick behandelt, dass man kaum glauben kann, dieses Stück sei je aufführbar gewesen. Rechnet man noch dazu, dass er Verskünsteleien (wie den *verso suelto* nicht nur in den Hendekasyllaben, sondern auch in kurzen Massen, sapphische Strophen, und dann wieder Kettenreime, Echos u. s. w.) und Chöre angebracht hat, so ist es sehr begreiflich, dass auch dieser Versuch den antiken Stil einzuführen wenig Erfolg hatte.

Hingegen trat bald darauf ein Dichter auf mit eminenten Anlagen und mit patriotischem Gefühl, der den Sieg des Nationalstils über den antiken mächtig vorbereiten half, den für immer zu entscheiden es freilich eines Genies wie Lope de Vega's bedurfte. Juan de la Cueva gab nämlich 1588 den ersten (und leider einzigen) Theil seiner „*Comedias*" heraus, die aber schon 1579—81 in seiner Vaterstadt Sevilla und bald nachher auf allen übrigen Theatern Spaniens aufgeführt wurden. Cueva hat, wie Torres Naharro und Lope de Vega, als deren eigentliches Mitglied er betrachtet werden kann, mit Bewusstsein den neuen nationalen Geschmack (*uso nuevo*) dem antiken (*uso antiguo*) vorgezogen, und seine Wahl auch theoretisch zu rechtfertigen gesucht. Denn in seiner „Poetik" („*Ejemplar poético*"), einem 1606 herausgegebenen Lehrgedicht, hat auch er seine Kunstansichten ausgesprochen; er zeigt darin, dass er die Regeln des antiken Dramas kenne, dessen Vorzüge zu schätzen wisse, dessen Nachahmung auf der vaterländischen Bühne aber für unpassend halte, da Sitten und Geschmack sich geändert haben. So habe das spanische Drama durch die freiere Entwicklung nur gewonnen und eigenthümliche Vorzüge erhalten, die, was auch die Anhänger des Classischen dagegen sagen mögen, ihn den Vergleich mit demselben nicht scheuen lassen; denn nachdem er selbst in das Lob des antiken Dramas eingestimmt hat, setzt er ihm doch

das vaterländische in der folgenden trefflichen Charakteristik an die Seite:

Mas la invencion, la gracia y traza es propia
De la ingeniosa fábula de España,
No, cual dicen sus émulos, impropia.

Escenas y actos suple la maraña
Tan intricada, y la soltura de ella
Inimitable de ninguna estraña,

Es la mas abundante y la mas bella
En facetos enredos, y en jocosas
Burlas, que darle igual es ofendella.

En sucesos de historia son famosas,
En monasticas vidas escelentes,
En afectos de amor maravillosas;

Finalmente, los sabios y prudentes
Dan á nuestras comedias la escelencia
En artificio y pasos diferentes.

An einer andern Stelle vertheidigt er insbesondere die Neuerungen die er in die spanische Komödie eingeführt, und die man ihm zum Vorwurf gemacht hat; er habe nämlich zuerst, die Schranken der Komödie überschreitend, Könige und Götter und neben ihnen Personen im groben Kittel auf die Bühne gebracht, von den fünf Acten einen abgenommen, und die Acte auf *Jornadas* zurückgeführt. In der That kann man ihn den Einführer des eigentlich hisorischen Schauspiels auf der spanischen Bühne nennen, ebenso ist die Eintheilung in vier *Jornadas* ihm eigenthümlich; ausserdem aber gebührt ihm noch das Verdienst, zuerst diejenige metrische Structur der Bühnenstücke aufgebracht zu haben, die bald nachher mit geringen Modificationen allgemein adoptiert wurde. Er gebraucht nämlich, freilich noch ziemlich willkürlich, in seinen Stücken abwechselnd Redondillen, Octaven, Terzinen, reimlose Jamben, italienische Canzonenformen, Quintillen und den Romanzenvers, letztern vorzüglich in den erzählenden Partien, und in solchen Stücken deren Inhalt sich an alte Volksromanzen lehnt. Diese langen Erzählungen im Stile des Epos vorgetragen, und Ausbrüche der Empfindung in lyrischen Weisen, von ihm noch oft zum Schaden des eigentlich dramati-

schen Ausdrucks unverhältnissmässig angewandt, sind doch seit Cueva charakteristische Eigenthümlichkeiten des spanischen Dramas geblieben. Ferner ist auch schon bei ihm — trotzdem dass er einige seiner Stücke noch Tragödien nennt — ein anderes charakteristisches Merkmal der spanischen *Comedia*, die Verschmelzung des Tragischen und Komischen, schon so ausgebildet, dass an eine strenge Scheidung nach diesen beiden Gattungen nicht mehr zu denken ist, und eigentlich alle seine Stücke, wie die spanischen *Comedias* überhaupt, nur Eine Gattung für sich ausmachen, in der man höchstens die Stücke nach den überwiegend tragischen oder komischen Motiven oder der Katastrophe untertertheilen, aber nicht in Trauer- und Lustspiele nach unsern Begriffen unterscheiden kann. Endlich hat Cueva in seinen Komödien: „*El príncipe tirano, primera y segunda parte*“, das älteste Beispiel von der Fortsetzung Einer Fabel durch mehrere Komödien in der spanischen Schauspielliteratur gegeben.

Cueva's Stücke zeigen von entschiedenem Dichtertalent; sie sind reich an Schönheiten, wirksamen Scenen und glänzenden Darstellungen; selbst eine bedeutende Erfindungskraft lässt sich ihm nicht absprechen. Aber eben mit dieser wusste er nicht hauszuhalten, und was dem dramatischen Dichter ebenso noththut als die Phantasie, der ordnende, organisierende Verstand, fehlt nur zu oft in seinen Stücken, denen man fast allen mehr oder minder Mangel an Einheit der Handlung und Planlosigkeit, sowie die grösste Willkür in der Durchführung der Charaktere und im Gebrauch der Motive vorwerfen kann. Am mindesten treffen diese Vorwürfe seine auf Volkssagen basierten Stücke („*El cerco de Zamora*“; „*Bernardo del Carpio*“; „*Los siete Infantes de Lara*“), weil er sich hier eben an das Traditionelle enger anschloss; sie sind zugleich als die ältesten in dieser nachher so vielfach cultivierten Gattung des spanischen Nationaldramas besonders merkwürdig. Über das Verhältniss Cueva's zur spanischen Bühne überhaupt sagt Hr. v. Schack sehr treffend:

„Betrachtet man die Stücke des La Cueva im Zusammenhang mit dem spätern spanischen Schauspiel, so lässt sich nicht verkennen, dass sich ihre Fehler sowohl als Vorzüge in mannichfaltigen Verzweigungen durch das letztere hinziehen. . . . Hiermit soll nicht gesagt sein, dass das spanische Schauspiel nicht auch ohne La Cueva dieselbe Richtung genommen haben würde (dazu

war diese zu sehr im Geist und Geschmack der Nation begründet), sondern nur, dass unser Dichter ihr zuerst entschieden Bahn brach und sie, freilich noch in grosser Rohheit und mit Übertreibung ihrer Fehlerhaftigkeiten, in Besitz der Bühne brachte".

So ist denn der lange von den Präceptisten der classischen Schule kaum beachtet oder arg mishandelte Cueva endlich auch von den neuern spanischen Kritikern als *„el precursor de Lope de Vega"* billiger und richtiger gewürdigt worden[1].

Dass das Beispiel Cueva's noch andere sevillanische Dichter dieser Zeit zum Wetteifer in der dramatischen Poesie angeregt habe, muss vermuthet werden; es fehlt aber darüber an ausführlichern Nachrichten und bedeutendern Denkmälern. Doch haben sich um diese Zeit (1580) einige Dichter von Valencia in der dramatischen Poesie hervorgethan, unter welchen zwei besondere Auszeichnung verdienen.

Der erste dieser beiden talentreichen, auch um andere Literaturgebiete verdienten Schriftsteller ist Micer Andres Rey de Artieda (geb. 1549, gest. 1613). Leider hat sich von seinen Stücken nur eins erhalten: *„Los amantes de Teruel"*, das eine auch von spätern Dramatikern (Tirso de Molina, Montalván, Hartzenbusch) behandelte Liebesgeschichte zum Gegenstande hat. „Die ganze Structur dieses Stückes", sagt Hr. v. Schack, „lässt sehr deutlich die Schule des La Cueva erkennen, zugleich aber das Streben nach mehr Regelmässigkeit und grösserer Reinheit der tragischen Form." In seinen spätern Stücken, die man nur dem Titel nach kennt, soll er sich mehr der classischen Richtung zugewandt haben, worin wahrscheinlich die Ursache liegt, dass sie bald in Vergessenheit kamen.

In dieselbe Zeit fallen die Werke eines andern noch berühmter gewordenen valencianischen Dichters, des Cristóval de Virués (geb. nach Colon um 1548, gest. 1610.) Man hat von ihm fünf Tragödien, entstanden in den J. 1580 — 90: *„La gran Semíramis"*; *„La cruel Casandra"*; *„Atila furioso"*; *„La infeliz Marcela"*; *„Elisa Dido."* In den erstern suchte er, wie er selbst sagt, zu vereinen:

---

[1] Vergl. z. B. Gil y Zárate, a. a. O., S. 224 fg.; Moron, a. a. O., VII, 44 fg.

— — — — — *La mayor fineza*
Del arte antiguo y del moderno uso.

In der letzten unternahm er es ein Stück ganz nach den classischen Regeln zu schreiben. Die erstern Stücke zeigen grosse Verwandtschaft mit denen Cueva's, an die sie sich auch formell durch ihren metrischen Bau anschliessen. Doch sind die Fehler welche die Stücke des Virués mit denen des Cueva gemeinsam haben, bei dem Erstern weniger das Product einer ungeregelten Einbildungskraft, als vielmehr das einer misverstandenen Nachahmung und einer falschen Ansicht von dem Wesen der Tragödie. Denn um die von ihm beabsichtigte „Verschmelzung des Besten des antiken Stils mit dem Besten des modernen" zu bewerkstelligen, wählte er einerseits die Tragödien des Seneca, die selbst nur mehr Caricaturen des antiken Stils sind, zu Mustern, und überliess sich andererseits dem angeborenen Hang zu verwickelt-abenteuerlichen Intriguen, der herkömmlichen Sucht das Tragische durch das Burleske zu parodieren, und dem Haschen nach spectakelhaftem Theatereffect:

„Diese Mischung" — urtheilt Hr. v. Schack zwar strenge aber gerecht — „führt einen Wirrwarr, eine Überladung von Personal und Vorfällen herbei, welche einige dieser Stücke zu dem Wüstesten und Unverständigsten machen, was wohl je auf die spanische Bühne gekommen ist".

Wenn aber Virués trotz dieser Mängel berühmt und selbst von Lope de Vega und Cervantes gepriesen worden ist, so ist Diess ein Beweis von einem ungewöhnlichen und nur auf Abwege gerathenen Talent. Auch Herr v. Schack lässt ihm diese Gerechtigkeit widerfahren, indem er sagt:

„Spuren Dessen was Virués unter günstigern Verhältnissen hätte leisten können, finden sich in allen seinen Werken zerstreut, wo theilweise eine ausserordentliche Energie hervorbricht, der declamatorische Wortschwall verschwindet und momentan dem Ausdruck des ächtesten tragischen Pathos Platz macht. Und diese Lichtpuncte in einem Chaos von Verirrungen sind nicht blos einzelne Stellen voll lyrischen Schwunges und feuriger Beredsamkeit, sondern ganze Scenen voll hoher drastischer Wirksamkeit, wie sie nur einem mit dramatischem Talent ganz besonders Begabten gelingen konnten".

Am reichsten an derartigen Partien und am freiesten von

den gerügten Mängeln ist seine „*Dido*“, eine Tragödie, die er, wie gesagt, rein im antiken Sil zu halten suchte, mit Beobachtung der Einheiten und selbst mit Einführung der Chöre der Alten. Ganz konnte er freilich auch hier den Spanier nicht verleugnen, und sich nicht enthalten Liebesintriguen anzubringen, welche die Haupthandlung (diese ist nicht nach Virgil die Liebe der Dido zu Aeneas, sondern die Treue welche diese ihrem verstorbenen Gatten Sichäus bewahrt und sich lieber den Tod giebt, als ihre Hand dem ihr aus Staatsrücksichten aufgedrungenen Bewerber dem Könige Jarbas von Numidien) durchkreuzen und nur schwächen. Diese Tragödie ist nach dem Muster der antiken in fünf Acte abgetheilt, deren jeder mit einem Chore schliesst; alle übrigen Stücke hat er in drei *Jornadas* eingetheilt, sich dessen als seiner Erfindung (wir haben oben bemerkt, mit welchem Recht) gerühmt, und als Regel aufgestellt, dass jede dieser *Jornadas* einen für sich bestehenden Theil mit abgeschlossener Handlung (*independientes una de otra, formando tres acciones distintas*) ausmachen müsse.[1] Doch scheint in der That durch die Stücke des Virués diese Eintheilung erst in allgemeinen Gebrauch gekommen zu sein, und daher schreibt auch Lope de Vega ihm dieses Verdienst zu.

Nächst den Bühnen von Sevilla und Valencia ist als die dritte der Hauptbühnen, auf welchen sich das spanische Drama in dieser Periode entwickelte, die von Madrid zu nennen. Als die passendste Einleitung zur Darstellung derselben giebt Herr von Schack eine Übersetzung des dreizehnten Briefs: „Über das Schauspiel“, aus Alonso Lopez Pinciano's „*Philosophia antigua poetica*“ (Madrid 1596, jedoch gleich nach 1580 verfasst), einem in Briefform redigierten Commentar über Aristoteles. Herr von Schack sagt:

„Der genannte Abschnitt giebt eine so klare Anschauung verschiedener Seiten des damaligen Theaterwesens, ist in seinen beurtheilenden Aussprüchen für den Zustand der Kritik in jener Zeit so charakteristisch und überhaupt durch seine lebendige

---

[1] So enthält z. B. in der „*Semiramis*“ die erste Jornada ihre Vermählung mit Ninus, die zweite dessen Ermordung durch Semiramis und ihre Usurpation des Throns, und die dritte die Ermordung der Semiramis durch ihren Sohn Ninias. Dieses Stück ist auch merkwürdig als der Keim zu Calderon's bewundernswürdigem Drama „*La hija del aire*“.

Darstellung so anziehend, dass es angemessen scheint ihn hier seinem wesentlichen Inhalt nach zu excerpieren, um so mehr, als derselbe bisher für die Geschichte des spanischen Theaters noch nicht benutzt worden ist".

Daran knüpft Hr. v. Schack einige Bemerkungen und Vermuthungen über den Zustand der Bühnen von Madrid bis zum J. 1580, wonach diese wohl in der äussern Einrichtung, der Maschinerie, dem scenischen Apparat und dem Costüme, sich vervollkommnet haben mochten, aber in ihren Repertoires waren sie wohl meist nur auf die Stücke der genannten sevillanischen und valencianischen Dichter oder auf die Machwerke der sogenannten *Autores* angewiesen, die aber keine literarische Bedeutung erlangt haben. Herr von Schack spricht über diese letztern folgende Vermuthung aus:

„Ist es erlaubt Vermuthungen auszusprechen, so glauben wir eine zutreffende Vorstellung von diesen Bühnenwerken zu bilden, wenn wir uns die Actionen der Stücke des La Cueva mit ihren rohen Effecten als blosse Gerippe und von allen verschönernden Zuthaten entblösst denken".

Erst in dem Decennium von 1580—90 treten auch in Madrid zwei Dichter auf, die, wenn auch ihre Hauptverdienste nicht im Dramatischen zu suchen sind, doch auch in der Geschichte des spanischen Dramas eine bedeutende Stellung einnehmen. Denn an die in anderer Beziehung so berühmten Namen von Cervantes und dem ältern Argensola knüpft sich auch, was die Theater der neuen Residenz in diesem Jahrzehend literarisch Bedeutendes aufzuweisen haben, an sie der Übergang von handwerksmässiger Manier zu höhern Kunstleistungen. Hr. v. Schack sagt:

„Die Thätigkeit des Cervantes im dramatischen Fach zerlegt sich in zwei verschiedene Perioden, deren erste die Zeit unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Algier bis zu seiner Versetzung von Madrid nach Sevilla (1581—88) begreift, die zweite mindestens zwanzig Jahre später beginnt, und bis an den Ausgang seines Lebens reicht. Zwischen beide fällt dann ein Zeitraum, der die dramatische Muse des Dichters zwar feiern sah, denselben jedoch in einer eigenthümlichen kritischen Stellung zur damaligen Schauspieldichtung zeigte, und insofern in der Theatergeschichte nicht unberücksichtigt zu lassen ist".

Wiewohl streng genommen nur die erste Periode von des

Cervantes dramatischer Wirksamkeit noch in diesen Zeitraum fällt, so zieht des Zusammenhangs wegen Hr. v. Schack doch auch die beiden übrigen schon hier in Betrachtung.

Cervantes hat gleich nach seiner Rückkehr aus der Gefangenschaft in Algier, sei es aus Neigung, sei es aus Noth, sich veranlasst gefunden auch für die Bühne zu arbeiten, und hat in dieser Periode 29—30 Komödien geschrieben und zur Aufführung gebracht. Leider haben sich nur zwei davon erhalten, und sind erst 1784 zum ersten mal im Druck erschienen (in der Ausgabe von seiner „*Viaje al Parnaso*", Madrid, Sancha); nämlich: „*El trato de Argel*", eigentlich mehr eine Reihe von Scenen, worin er den Zustand der unglücklichen Christensklaven schildert, und sich selbst (unter dem Namen Saavedra) als handelnde Person auftreten lässt[1]; und „*La Numancia*", eine Tragödie, die „in Form, Stil und der ganzen Behandlungsweise nahe Verwandtschaft mit den Schauspielen des Juan de la Cueva zeigt, und die nächste mit dessen „*Saco de Roma*"." In beiden lässt er allegorische Figuren auftreten, und rühmt sich Dessen, sowie der in einem andern nur mehr dem Titel nach bekannten Stücke aus dieser Periode, der „*Batalla naval*", angebrachten Eintheilung in drei *Jornadas*, freilich mit Unrecht wie wir gesehen haben, als seiner Erfindung. Von seinen übrigen Stücken aus dieser Periode kennt man nur noch einige dem Titel nach.[2] Die „*Numancia*" sowohl als die Urtheile des Cervantes aus seiner spätern Periode, in welcher er sich blos passiv als Kritiker zur spanischen Bühne verhielt, lassen vermuthen, dass auch er in jener ersten Periode noch zwischen dem classischen und dem nationalen Geschmack geschwankt habe. Denn während Cer-

[1] Ein interessantes Gegenstück zu der in dieser Komödie des Cervantes erwähnten Aufführung von Komödien durch die gefangenen Spanier enthält ein von Gallardo (a. a. O., S. 45—48) aus einer Handschrift mitgetheilter Bericht: „*Cautiverio y trabajos de Diego Galan, natural de Consuegra, y vecino de Toledo*", worin erzählt wird, dass die spanischen Sklaven 1589 eine „*Comedia de La toma de Granada*" aufführen wollten; was aber durch ein Missverständniss von sehr tragischen Folgen war.

[2] Ich weiss nicht, ob noch in diese Periode oder in die spätere ein Stück des Cervantes fällt, wovon nach Colon's Angabe ein Hr. Matute zu Sevilla einen sonst nirgend erwähnten Druck besessen haben soll: „*La soberana virgen de Guadalupe*" (Sevilla, 1615).

vantes auf andern Feldern der Poesie unsterblichen Ruhm gefunden hatte, hatte Lope de Vega's Genie das Schicksal des spanischen Dramas entschieden, und dem Nationalgeschmack ausschliessende und bleibende Herrschaft errungen. Gegen die Extravaganzen dieses Geschmacks und gegen das Manierierte in den schwächern Productionen des *imitatorum pecus* trat nun Cervantes als Kritiker offen auf (im 48. Capitel des Don Quijote); bei allem Treffenden zeugen jedoch sein Tadel sowie seine Vorliebe für gewisse Stücke von Einseitigkeit und Befangenheit in den classischen Regeln. So hängt er noch sehr an der strengern Beobachtung der sogenannten Einheiten und an der directen moralischen Tendenz der dramatischen Poesie. Er selbst aber sollte den besten Beweis liefern, dass es vergeblich ist, gegen eine durch organische Entwickelung zur Herrschaft gekommene nationale Richtung anzukämpfen; denn als er sich in den letztern Jahren wieder der dramatischen Poesie zuwandte, und neuerdings für die Bühne zu schreiben begann, „hatte er entweder, wie es scheint, seine frühern Grundsätze über dramatische Composition wesentlich modificiert, oder er that denselben Schritt, aus dem er Andern ein so schweres Verbrechen machte, und bequemte sich wider bessere Überzeugung den Foderungen des Publicums". Denn die bekannten „acht Komödien" aus dieser zweiten Periode seiner dramatischen Thätigkeit sind ganz in der Manier des Lope de Vega; „er verschmähte nicht, alle ihm ehemals so anstössigen Irregularitäten der Kassen- und Spectakelstücke seiner Zeit zu adoptieren, und die Licenz auf's Äusserste zu treiben". Höchstens könnte man hin und wieder (wie in „*Rufian dichoso*", „*Pedro de Urdemales*", der „*Entretenida*") Züge der Selbstironie auf dieses Nachgeben und Beugen unter den herrschenden Geschmack finden, die, sowie die noch grössere Befangenheit im Pseudoclassicismus, den guten Blas Nasarre wohl zu der lächerlichen Annahme vermochten, Cervantes habe durch diese Stücke den verderbten Zeitgeschmack nur parodieren wollen! Wohl aber hat sich dieser an des Cervantes zu später Anerkennung seiner Herrschaft gerächt, indem alle diese Stücke nie zur Aufführung kamen, und er noch froh sein musste einen Verleger dafür zu finden. Mehr seiner dramatischen Productionskraft und seinen übrigen Eigenthümlichkeiten entsprechend zeigte sich Cervantes in den „*Entremeses*", wovon einige wahre Meisterwerke voll Witz und Humor,

und von jener ihm so eigenthümlichen feinen Ironie sind, und er überdiess in den prosaischen seine unvergleichliche Behandlung der spanischen Prosa zeigen konnte.[1]

Unter den dramatischen Werken die Cervantes als „tadellose“ aufführte, befinden sich auch die von Lupercio Leonardo de Argensola, der um 1585 drei Tagödien: „*La Isabela*“, „*La Alejandra*“ und „*La Filis*“, schrieb, und auf den Bühnen von Zaragoza und Madrid zur Aufführung brachte. Die ersten beiden haben sich erhalten, sind aber erst im vorigen Jahrhundert (in Sedano's „*Parnaso español*“) durch den Druck bekannt gemacht worden. Um sich das Lob des Cervantes, sowie den allgemeinen Beifall mit dem ihre Aufführung aufgenommen wurde, zu erklären, muss man den damaligen Zustand der spanischen Bühne nicht aus den Augen verlieren. Denn sie verdienten gewiss denselben Beifall, wie die meisten der so berühmt gewordenen Stücke des Virués, deren Gebrechen sie auch theilen, und schon in ihnen zeigte der zwanzigjährige Verf., welch ein Meister der Sprache und der Verskunst er einst werden würde; und in letzterer Beziehung sind sie gewiss von wohlthätigem Einfluss auf das Kunstdrama geworden. Von unserm jetzigen dramatischen Standpunct aus erscheinen sie freilich als Monstrositäten, überhäuft mit Grässlichkeiten aller Art, und überladen mit störenden abenteuerlichen Episoden und Intriguen. Das waren aber eben die Verirrungen des noch zwischen Extremen schwankenden Geschmacks jener Zeit überhaupt, während die Tragödien des Argensola sich durch einzelne gelungene Scenen, viele ächt poetische Züge, Leichtigkeit und Gewandtheit des Dialogs, und vor Allem durch vollendete Eleganz der Diction so sehr über die meisten andern Stücke jener Zeit erhoben, dass sie sogar die gelehrte Partei als Nachahmung classischer Muster gelten liess.

Was ausser den genannten noch von den dramatischen Werken aus dieser Periode vor dem Auftreten des Lope de Vega übrig ist, reduciert sich auf Producte von Histrionen (*Autores*) ohne literarische Bedeutung und auf eine grosse Anzahl von reli-

---

[1] Ausser den mit den *Comedias* zusammengedruckten acht *Entremeses* ist eines, und zwar eines seiner besten: „*Los dos habladores*“, in einem Einzeldruck von 1624 erschienen. — Vgl. über Cervantes als Dramatiker, Lemcke, a. a. O. III. S. 112—115.

giösen und heiligen Komödien. Es bedurfte in der That der letztern, um die Bedenklichkeiten der Theologen zu besiegen, die wegen der oft groben Verstösse gegen Schicklichkeit und Moral in den Schauspielen und vorzüglich wegen der mit ihnen verbundenen lasciven Gesänge und Tänze gegen die Zulässigkeit des Schauspiels überhaupt grosse Anstände erhoben. Doch erfolgte 1587 eine förmliche, mit dem Votum berühmter Theologen versehene Erlaubniss der Schauspiele unter gewissen Beschränkungen.

Indem Hr. v. Schack am Schlusse dieser Periode noch einen allgemeinen Rückblick auf das zuletzt betrachtete Entwicklungsstadium des Dramas wirft, sagt er sehr treffend:

„Das Bedürfniss und die Kraft, ein nationales Schauspiel zu erzeugen, haben sich vielfach kundgegeben, aber die Mittel zu seiner Hervorbildung sind noch ungleich. Die verschiedenartigen Versuche haben sich noch um kein festes Centrum gerundet, sich noch keiner sichern Norm und Regel der Kunst untergeordnet. Die Bestrebungen, der Nachahmung der antiken Tragödie und Komödie in ihrer falschen Auffassung Eingang zu verschaffen, sind zwar an dem entschiedenen Willen der Nation gescheitert, haben jedoch üble Vorurtheile und Angewohnheiten hinterlassen, die sich bald in einer dem Wuchs des volksthümlichen Dramas hinderlichen Kritik, bald in theilweisem Anklammern an vermeintliche Regeln, bald in den aus Seneca erwachsenen Atrocitäten des Virués und Argensola kundgeben. Fast alle Theaterstücke treiben rathlos zwischen zwei Extremen umher, der äussersten Extravaganz und Verwilderung des Plans, und der Armuth an dramatischem Inhalt; und wenn jene der Beschneidung und Reinigung, so bedarf diese der Ausfüllung mit reicherer Handlung. . . Diesen Schattenseiten fehlt es indessen keineswegs an einzelnen Lichtpuncten. Selbst in den Irrungen, welche die Blüthe des Dramas noch nicht zur vollen Entfaltung kommen lassen, zeigt sich ein Geist der Strebsamkeit, ein Suchen und Ringen nach dem Besten und Angemessensten, das die herrlichsten Früchte für die Folgezeit verspricht. . . . Wäre das spanische Schauspiel nicht über diese Stufe hinausgegangen, so würde es allerdings die eigentliche Lösung seiner Aufgabe noch schuldig geblieben sein; aber das Vorhandensein vielversprechender Anfänge zu einem ächt volksthümlichen Theater im höhern

Stil könnte nicht geleugnet werden. Auch erscheinen manche der Grundzüge des spätern Nationalschauspiels im Allgemeinen schon durchaus festgestellt".

Am Schlusse des ersten Bandes giebt Hr. v. Schack noch einige sehr interessante Notizen über die spanischen Nationaltänze und ihren Zusammenhang mit der Schaubühne, wozu man fügen kann die aus Cobarrubias gegebenen Auszüge in Mone's „Anzeiger" (Jahrgang IV, 1835, Sp. 227—230); — Ticknor, II. S. 504—505; — Serafin Calderon (*el Solitario*), *Escenas andaluzas* (*Madrid*, 1847. 8.) *p.* 28, *El Bolero*, *p.* 211, *Un baile en Triana*; — *Mariano Soriano Fuentes*, *Historia de la música española* (*Madrid y Barcelona*, 1855. 8.) *Tomo I. cap. VI.* über *danzas* und *bailes*; und das dort angeführte ältere Werk: *Discursos sobre el arte del danzado, por Juan Esquivel Navarro.* (*Sevilla*, 1642).

Wollte ich über den zweiten und dritten Band des Werkes des Hrn. v. Schack auch nur in der Weise wie über den ersten berichten, so müsste ich bei der Reichaltigkeit und Wichtigkeit des Inhalts den dafür bemessenen Raum beiweitem überschreiten, und würde doch bei der Trefflichkeit der Ausführung im Ganzen wie im Einzelnen kaum mehr als die undankbare Arbeit eines Epitomators leisten können. Ich habe es daher vorgezogen — nachdem ich den Plan und Gang des Ganzen nur in den gröbsten Umrissen werde angedeutet haben — einzelne Partien als Proben herauszuheben, die ich theils als minder bekannt voraussetzen durfte, theils zur Vergleichung mit den „*Etudes*" des Hrn. Chasles benutzen, theils endlich durch Erläuterungen und Nachträge ergänzen konnte; denn: „*Tambien hay duelo en los críticos!*"

Hr. v. Schack schildert in diesen beiden Bänden mit Meisterhand die Geschichte der dramatischen Kunst und Literatur in Spanien von ihrer völligen Entwickelung zu einer Nationalbühne durch Lope de Vega bis auf unsere Tage[1], und zwar im dritten

[1] Welch eine Lücke Hr. v. Schack dadurch ausgefüllt, welch eine schwierige Aufgabe er gelöst hat, und um so rühmlicher gelöst hat, als nicht einmal die Spanier selbst sich bis dahin an diese Aufgabe gewagt hatten, kann man aus folgender Stelle in Mesonero Romano's „*Rápida ojeada histórica sobre el teatro español*" (*l. c. IV*, 119) entnehmen: „*Falta, pues, en nuestra literatura la historia de la época propia de sus glorias teatrales, el merecido apoteosis de la larga serie de escritores ilustres que comienza en aquel apellidado justamente El*

Buche „Die Blüthenperiode des spanischen Theaters", dessen erste Abtheilung: „Das spanische Theater zur Zeit des Lope de Vega", den ganzen zweiten Band füllt; der dritte aber die zweite Abtheilung dieses Buchs: „Das spanische Theater zur Zeit des Calderon", und das vierte Buch „Verfall des spanischen Theaters im 18. Jahrhundert; Einbrechen und Herrschaft des französischen Geschmacks; Neueste Bestrebungen" enthält. Dieser Eintheilung stimme ich in der Hauptsache bei; mit Lope de Vega beginnt unbezweifelt die eigentliche Blüthenperiode des spanischen Nationaldramas, und in dieser Periode gruppieren sich die übrigen Dichter um ihn und Calderon als die vollendetsten Repräsentanten der beiden charakteristisch verschiedenen Entwicklungsstadien dieser „goldenen Zeit" der spanischen Bühne. In Lope de Vega und seinen Nachfolgern erscheint sie uns als eine herrliche, üppig wuchernde Naturanlage, keimend, sprossend und blüthentreibend aus dem reichen vaterländischen Boden der Volkspoesie und producierend in der Überfülle der eigenthümlichen Schaffungskraft; aber es ist Alles noch mehr naturwüchsig, oft bunt und kraus durcheinander, in einer zwar reizenden, aber wenig haushälterischen Planlosigkeit, mit einem an Vergeudung gränzenden Aufwand und einer Erschöpfung drohenden Hast der Productionskraft; blühend und duftend, summend und schwirrend, aber auch oft betäubend und ermattend wie der üppige aber heisse Frühling der südlichen Sonne; kurz, eine von dem ordnenden Verstand noch nicht gezügelte übermächtige Erfindungskraft

mónstruo de la naturaleza, y que concluyó á principios del pasado siglo con Cándamo, Zamora y Cañizares. Falta trazar con delicada crítica un período de casi dos siglos de triunfos ostentosos para nuestra escena; falta dar á conocer por análisis á tantos y tan encumbrados ingenios, que solo respetamos por tradicion; falta investigar en el copiosísimo campo de sus tareas el carácter, la índole de cada uno, y los admirables recursos de que pudieron disponer para cultivarle. . . ." Es kann uns mit gerechtem Stolz erfüllen, wenn wir abermals von einem Deutschen so meisterlich geleistet sehen, was ein Spanier zur Aneiferung für seine Landsleute nur als frommen Wunsch aussprach. — Doch muss, um gerecht zu sein, erwähnt werden, dass die Spanier nun, wie oben angeführt, durch die Ausgaben ihrer Dramatiker in der *Bibliot. de aut. esp.* mit biographischem und kritischem Apparat, und Hr. Mesonero Romanos insbesondere durch eine Reihe von Artikeln im *Semanario pintoresco* über die bedeutenderen dramatischen Dichter (von Lope de Vega bis Cañizares, in den Jahrg. 1851—1853) diese Schuld zum Theil selbst abgetragen haben.

kraft ist der Charakter dieses Stadiums der spanischen Bühne, dessen Schöpfer und intensivster Ausdruck Lope de Vega ist, unter dessen Nachfolgern die ausgezeichnetsten sind: Guillen de Castro, Mira de Mescua, Luis Velez de Guevara, Diego Ximeno de Enciso, Juan Perez de Montalvan, Tirso de Molina (Gabriel Tellez) und Juan Ruiz de Alarcon. Auch Calderon und seine Schule stehen noch auf demselben reichen Boden, noch ganz auf heimischer Erde, deren wilde Flora wie die von ihren Vorgängern gezogenen Blumen ihnen zugute kommen; aber sie überlassen sich nicht mehr blos dem Naturtriebe, dem fast unbewussten Schaffen, sie suchen, wie verständige Gärtner, in das reizende Chaos auch Ordnung zu bringen, in die Anlagen Plan, in das Schaffen ein mit Selbstbewusstsein verfolgtes Regeln und Ziel, in die Überfülle Ökonomie; sie suchen die wilden Blumen zu ziehen, die Blüthen zu Früchten zu reifen, die Natur künstlerisch zu veredeln. Freilich ging dabei die Frische der Ursprünglichkeit manchmal verloren, die reizende Unordnung der Naturwüchsigkeit durch eine oft allzu sichtlich nach conventionellen Kunstregeln ordnende Hand; der feinere Geruch und die zierlichere Gestalt der gezogenen Blumen boten nicht immer Ersatz für den würzigen Waldesduft und die unnachahmliche Einfalt der Natur, und um die Überfülle zu zügeln und die Blüthen zu Früchten zu reifen hatte die nicht immer masshaltende Schere des Kunstgärtners oft allzu steif beschnitten, und mit der tauben Blüthe so manche vielversprechende Knospe fallen gemacht. Freilich wurde neben der verschwenderischen aber unerschöpflichen Productionskraft des wie bewusstlos schaffenden Naturgenies die Beschränktheit und zunehmende Armuth des haushälterischern und zielbewusstern, aber blos mehr reproducierenden Kunsttalents erst recht sichtbar. So erscheint das spanische Drama, das zur Zeit des Lope de Vega noch einer wildschönen Natur in der Blüthenfülle des Frühlings glich, durch Calderon und seine Kunstgenossen in einen herrlichen Zaubergarten, prangend mit den goldenen Früchten eines reichen Herbstes, verwandelt; es ist herbstlich klar, ruhiger und durchsichtiger geworden, aber man fühlt auch schon an der Erschöpfung den nahenden Winter kommen. Dieses Gereiftsein, diese Abklärung und Beruhigung — indem der ordnende organisierende Verstand mit der freilich immer mehr abnehmenden Erfindungskraft in's Gleichgewicht

und sogar in's Übergewicht kam — unterscheidet das Calderonsche Stadium charakteristisch von dem des Lope de Vega; mit demselben Rechte aber wie Lope de Vega giebt Calderon diesem den Namen; denn er ist die prägnanteste Erscheinung, der eigentliche Culminationspunct desselben [1], und um ihn wie um ihre

[1] So hat Goethe zu Eckermann (I. S. 151) von Calderon gesagt: „Calderon ist unendlich gross im Theatralischen und Technischen . . . Seine Stücke sind durchaus breterrecht, es ist in ihnen kein Zug, der nicht für die beabsichtigte Wirkung calculiert wäre. Calderon ist dasjenige Genie, was zugleich den grössten Verstand hatte." Vgl. über Calderon: Friedrich Zimmermann, „Zur Geschichte der Poesie" (Darmstadt, 1847, S. 1—138); „*Biografia de Calderon, redactada en presencia de un crecido número de documentos inéditos por Ant. de Iza Zamácola y Vilar, y adicionada en lo concerniente á la exhumacion y proyecto de traslacion de sus restos, por J. E. Hartzenbusch*" (Madrid, 1840). Eine Sammlung seiner lyrischen Gedichte (*Poesias*) wurde endlich auch veranstaltet von Adolfo de Castro (Cadiz, 1845). Hr. Chasles hat ebenfalls einen Theil seiner „*Études*" dem Calderon gewidmet und insbesondere dessen Stücke: „*A segreto agravio segreta venganza*", „*La devocion de la cruz*" und „*El mágico prodigioso*" analysiert, ohne aber, trotz vielen Aufwandes von *esprit*, eben viel Neues oder Tiefes vorzubringen. Verglichen mit Hrn. Zimmermann, der fast dieselben Themen behandelt, wird Hrn. Chasles' geistreich spielende Oberflächlichkeit erst recht sichtbar. Die oben erwähnte „*Biografia*", eigentlich eine Gelegenheitsschrift bei Übertragung von Calderon's Gebeinen aus der Kirche von San-Salvador nach der von San-Nicolás, wo sie seit 1841 beigesetzt sind, enthält trotz der Berufung auf „eine grosse Anzahl von inedierten Documenten" keine neuen Daten, ausser dem genauern seiner Geburt; er wurde nämlich nicht, wie gewöhnlich angegeben wird und wie auch Hr. v. Schack noch angiebt, 1601, sondern den 17. Jan. 1600 zu Madrid geboren und, laut Auszügen aus den Taufbüchern, in der Kirche von San-Martin den 14. Febr. desselben Jahrs dort getauft. Sein vollständiger Name mit allen Adelstiteln lautet: D. P. C. de la Barca Barreda, Gonzalez de Henao, Ruiz de Blasco y Riaño. — Vergl. nun ausser den „Nachträgen" Herrn v. Schack s (S. 81 fg.) und den Werken von Ticknor und Lemcke, noch: die von Hartzenbusch in der *Bibl. de aut. esp.* gegebene treffliche Ausgabe der *Comedias de Calderon* (in 4 Bdn. bei weitem die beste mit wichtigen bibliographischen und kritischen Einleitungen); — „Die Schauspiele Calderon's dargestellt und erläutert von F. W. V. Schmidt". Herausgeg. von dessen Sohn Leopold Schmidt (Elberfeld, 1857. 8.); — der letztere hat in der oben angeführten Schrift: „Über die vier bedeutendsten Dramatiker der Spanier, Lope de Vega, Tirso de Molina, Alarcon und Calderon", diesen, wie dessen Vorgänger in geistreichen Umrissen charakterisiert und ihr Verhältniss zu einander gewürdigt; — von Moritz Rapp steht in der Haller Monatsschrift, Januarheft 1853, S. 78—86, eine „Classification der Schauspiele Calderon's"; — endlich hat Lorinser den ersten Theil von: „Cal-

Sonne reihen sich Francisco de Rojas, Agustin Moreto, Matos Fragoso, Cristóval de Monroy, Juan Bautista Diamante, Antonio de Mendoza, Alvaro Cubillo de Aragon, Juan de la Hoz, Antonio de Solis, Agustin de Salazar u. A.

Hr. v. Schack spricht sich über die innere Gliederung dieses Zeitraums klar und scharf wie immer aus:

„Den vorliegenden Zeitraum, den wir demnach von 1588 bis gegen den Ausgang des 17. Jahrhunderts setzen, noch in einzelne Epochen zu zerfällen, scheint nicht räthlich. Denn eine wesentliche Umgestaltung des Dramas fand während desselben nicht Statt; alle einzelnen Erscheinungen in ihm sind trotz mancher innern und äussern Verschiedenheit so eng durch ein gemeinsames Band verknüpft, dass eine Zerstückelung nur dem Verständniss schaden kann. Aber verschiedene Phasen der dramatischen Kunst und Literatur können allerdings in dieser Periode, ihrer Einheit unbeschadet, hervorgehoben werden; und es wird für die Einsicht in die Gliederung des ganzen grossen Baues erspriesslich sein, diese schon hier bemerklich zu machen. Die J. 1588—1600 bezeichnen ein erstes Stadium der Ausbildung, in welchem sich die spanische Nationalkomödie zwar mit Erfolg und ohne durchdringenden Widerspruch in ihren neuen Formen festsetzt, aber unter mancherlei äussern Hindernissen doch ihre Kräfte noch nicht völlig zu concentrieren und zum höchsten Fluge zu erheben vermag. Mit dem neuen Jahrhundert tritt dann eine Zeit ein, in welcher sich das Drama ganz aus eigener Kraftfülle, nur durch den poetischen Gemeingeist der Nation und durch den Wetteifer hochbegabter Dichter gehoben, zu einem Gipfel des Glanzes und Reichthums emporschwingt, über den hinaus kaum noch eine Steigerung möglich scheint. Aber 1621, als in Philipp IV. ein geistvoller, der Dichtkunst, und namentlich der dramatischen, mit Leidenschaft zugethaner Fürst den Thron besteigt, gesellt sich zu jenen mehr innern Impulsen noch jede Art von äusserer Begünstigung, und concurriert mit einer zweiten Reihenfolge von Talenten, um das Theater auf eine neue Stufe des Ansehens zu erheben. Diese beiden mit den Regierungsperioden Philipp's III.

---

deron's geistlichen Festspielen. In deutsch. Übers. mit erklärendem Commentar und einer Einleit. über die Bedeutung und den Werth dieser Dichtungen" (Regensburg, 1856. 8.), veröffentlicht.

und IV. correspondierenden Phasen der Bühnenpoesie und Kunst können als deren goldenes Zeitalter im engern Sinne angesehen werden. Mit ihnen ungefähr parallel, aber sich in der Mitte berührend und natürlich nicht immer scharf voneinander geschieden, zerlegen sich die Bühnendichter in zwei grosse Gruppen, als deren Mittelpuncte Lope de Vega und Calderon anzusehen sind. Der Tod Philipp's IV. oder der Regierungsantritt seines schwachköpfigen Nachfolgers (1665) macht dann einen Einschnitt in die Theatergeschichte der ganzen Periode, hinter welchem zwar kein neues Entwicklungsmoment und überhaupt Nichts mehr liegt, was der frühern Kraft und Fülle gleichkäme, wohl aber noch eine fünfundzwanzigjährige Zeit der Nachblüthe, die mit der vorigen durch zu viele Fäden zusammenhängt, um sich von ihr abtrennen zu lassen."

Der einzige Punct um den man mit der Eintheilung des Hrn. v. Schack rechten könnte ist: den Beginn einer neuen Periode (dessen viertes Buch) mit dem des 18. Jahrhunderts zusammentreffen zu lassen. Er selbst hat das Misliche dieser Abtheilung gefühlt und sucht sie mit allerdings plausibeln Gründen also zu rechtfertigen:

„Aber auch nach dem angedeuteten Zeitpunct (dem Tod Calderon's 1681) erhalten mehrere der jüngern Zeitgenossen Calderon's das spanische Nationaltheater noch immer in nicht unbedeutendem Ansehen, und andere Dichter einer neuen Generation führen dasselbe unmerklich in das 18. Jahrhundert hinüber. Man könnte daher versucht sein, die hier in Rede stehende Epoche noch bis in dieses Jahrhundert zu verlängern und erst mit dem Einbrechen der französischen Doctrinen einen neuen Zeitraum zu beginnen. Allein diess hiesse sich durch äussern Schein blenden lassen. Ein Bances Cándamo, ein Zamora, ein Cañizares und andere Dichter aus der spätern Regierungszeit Karl's II. und aus der seines Nachfolgers arbeiten zwar noch mit Geist und Geschick in der alten Manier; allein es ist nur Wiederholung der hergebrachten Formen; eine neue Entwickelung giebt sich nirgend kund, oder was neu ist kann nur für Verwilderung und Rückschritt gelten. Ein kundiges Auge wird daher diese Zeit im Vergleich mit der vorigen als eine Periode des Verfalls und Absterbens erkennen, und beide auseinanderzuhalten ist der Geschichtschreiber verpflichtet. In Ermangelung einer scharfen, durch ein

äusseres Factum abgesteckten Gränze nun wird es das Beste sein, die chronologische Scheidelinie im Allgemeinen in die zweite Hälfte der Regierung Karl's II. oder in das letzte Decennium des 17. Jahrhunderts zu legen, und sich bei der Einordnung der Dichter die sich um jenen Wendepunct gruppieren, mehr von innern Rücksichten leiten zu lassen."

Hiegegen möchte ich doch zu bedenken geben, ob es in der Geschichte überhaupt rathsam, ja zulässig sei, eine neue Periode mit dem Verfall, mit dem Ausleben oder Überleben einer Richtung zu beginnen; ob Das nicht aussieht wie ein „Lebenslauf in aufsteigender Linie"; ob die Berechtigung zu einer neuen Gliederung eben nicht in dem Eintreten oder Hervortreten einer neuen Richtung liege? Und hier in dem gegebenen Falle tritt eine solche neue Richtung erst mit dem entschiedenen Siege der französischen Schule über das Nationaldrama ein, also ungefähr mit dem Regierungsantritt Ferdinand's VI. (1746); und wenn man auch die Zeit des Verfalls und Absterbens und die der Blüthe und Nachblüthe auseinanderhalten muss, so ist man hier höchstens zu einer Unterabtheilung berechtigt; aber eben weil eine solche Zeit nur Rückschritt und Verwilderung zeigt, so gehört sie organisch doch noch zu derselben Periode in welcher dasselbe nun erlöschende Lebensprincip keimend und blühend hervorgetreten war, gehört zu ihr, wie der Tod zum Leben, wie der Winter zum Frühling, Sommer und Herbst desselben Jahres. Daher hat auch der Verf. Dichter, die innerlich nicht charakteristisch verschieden sind und derselben Richtung angehören, wie Bances Cándamo, Zamora und Cañizares, mit einer gewissen Willkürlichkeit verschiedenen Perioden zugewiesen, indem er doch selbst auch von den beiden Letztern, mit welchen er sein viertes Buch beginnt, zugiebt, dass sie sogar noch „mit Geist und Geschick in der alten Manier" fortgearbeitet, dass auch bei ihnen nur „Wiederholung der hergebrachten Formen" stattfinde und eine „neue Entwickelung sich nirgend kundgebe".

Solch eine neue Richtung trat in der That erst mit Luzan ein, der dem französisch-classischen Princip den dauernden Sieg über das nationale anbahnte. Denn nun blieben es nicht mehr ohnmächtige Versuche der gelehrten Dichter, gegen das lebenskräftige und daher übermächtige volksthümliche Princip anzukämpfen, um die altclassischen Formen auch auf der Bühne

einzuführen, Versuche, an denen es auch nicht in der Blüthenperiode des Nationaldramas gefehlt hatte, wie die kritische Opposition gegen dasselbe von Rey de Artieda, Cáscales, Cristóval de Mesa, Estévan Manuel de Villegas, Bartolomé Leonardo de Argensola, Cristóval Suarez de Figueroa und Jusepe Gonzalez de Salas beweist, welche Versuche aber fruchtlos bleiben mussten, so lange das Nationalbewusstsein, ungestört von heterogenen Zeitpotenzen, sich poetisch am prägnantesten im Nationaldrama zu objectivieren suchte, und daher hier wie im Leben keine fremden Formen aufkommen liess. Gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts aber war es auch in Spanien nicht mehr blos eine Gelehrtenpartei, die von einem subjectiven Standpunct aus das im Nationalgeschmack objectiv gewordene Nationalbewusstsein zu bekämpfen suchte; damals hatte auch in Spanien schon der grosse alles nivellierende Verschmelzungsprocess der modern europäischen, philanthropisch-kosmopolitischen Civilisation mit der mittelalterlichen Sonderbildung und scharf ausgeprägten Individualität der Nationen Wurzel zu fassen begonnen; die altheimischen Ideen und Ansichten hatten sich auch hier theils ausgelebt, theils durch die neuen fremden bedeutend modificiert, und mussten nun die durch Jahrhunderte behauptete Alleinherrschaft mit dem immer mächtiger eindringenden Geist der neuen Zeit theilen. Dieser innern Revolution entsprechend hatten natürlich auch in den äussern Lebensformen, in Sitte und Tracht, Umgestaltungen und Neuerungen immer mehr Platz gegriffen, und es mussten daher die stereotyp gebliebenen alten Nationalformen der Bühne nun auf einmal als veraltet erscheinen, und das Bedürfniss nach einer zeitgemässern, dem Leben der Gegenwart entsprechendern Umgestaltung derselben sich immer unabweislicher herausstellen. War es zu verwundern, dass man nun die französische Bühne dabei zum Muster nahm, dass der Pseudo-Classicismus nun leicht einen Sieg errang, wonach die Nachahmung ächt classischer Muster so lange vergeblich gestrebt hatte? War nicht damals die französische Bühne die tonangebende in Europa überhaupt, lag ihre Nachahmung nicht gerade den Spaniern besonders nahe? Denn — abgesehen davon, dass den Franzosen überhaupt unter den modernen Culturvölkern die Aufgabe geworden, den Evolutionen und Revolutionen den Anstoss zu geben — waren sie den Spaniern insbesondere näher gerückt, seitdem nach Ludwig's XIV. bekanntem

Ausspruch es in politischer Hinsicht keine Pyrenäen mehr gab, seitdem mit dem Einzug einer bourbonischen Dynastie in Madrid auch dort französische Sitte und Literatur bekannter wurden und, wenn auch nur sehr allmählich, neben der altnationalen auch ausser dem engern Kreise des Hofes festern Fuss fassten. Denn ohne dieses Moment, wie gewöhnlich geschieht, zu hoch anzuschlagen, indem man es als ein blos äusseres hinstellt, muss man es als ein inneres, epochemachendes herausheben, insofern es mit dem Wendepunct in der Geschichte, Sitte und Literatur der Spanier zusammentrifft, als auch für sie das Aufgeben der ausgelebten mittelalterlichen Cultur und das Anschliessen an die modern-europäische zur unabweisbaren Nothwendigkeit geworden war. Bei diesem Amalgamationsprocess spielte französische Sitte und französische Literatur in der That nur die Rolle des Quecksilbers, um das edle Metall von dem taubgewordenen Gestein scheiden zu helfen, es geeignet zu machen das Gepräge der Zeit anzunehmen und wieder auf dem europäischen Markte in Curs zu kommen. Freilich bediente man sich auch in Spanien dazu französischer Formen, und die höhere Gesellschaft, die feine elegante Welt wollte lange nur das französische Gepräge als das zeitgemässe gelten lassen. Aber das spanische Volk konnte nie ganz sich daran gewöhnen; und als kritische Markscheider, besonders deutsche, zeigten, dass das französische Gepräge zu leicht sei, als die Franzosen selbst dessen Werth herabsetzen mussten, begannen wie die übrigen Nationen auch die Spanier einzusehen, dass jede Nation die einen selbstständigen Metallreichthum besitzt, ihn am besten verwerthe und erkennbar mache, wenn sie ihn in einem zeitgemässen, aber doch nationell eigenthümlichen Gepräge in Curs setze. Diese zeitgemässe Form zu finden, ohne blos fremde Muster nachzuahmen, oder veraltete heimische unpassend erneuern zu wollen, oder gar durch eine barocke Verbindung beider die Geschmack- und Haltlosigkeit noch zu steigern, ist bei den Spaniern wie bei den meisten übrigen Nationen Europas die Aufgabe ihrer jüngsten Cultur- und Literaturperiode geworden. Die bis jetzt misglückten Versuche diese Aufgabe vollkommen zu lösen, weil eben die erwähnten Abwege nicht vermieden wurden, charakterisieren die durchlaufenen Phasen dieser Periode; und wenn auch in der neuesten Zeit das volksthümliche Princip auch in Spanien wieder zur vollen Geltung gekommen ist, so scheint doch hier, wie fast

überall, die Auffindung einer vollkommen zeitgemässen und doch nationell eigenthümlichen Form in der Politik wie in der Kunst noch so fern zu liegen, die Entwickelung war bis jetzt noch eine so wenig organische, theils unterdrückte, theils überhastete, dass sich nicht einmal bestimmen lässt, ob diese Periode blos eine des Übergangs, der blossen negierenden Revolution bleiben, oder noch zu einer neuen Blüthenperiode, zu der einer organischen, positiven Evolution sich gestalten werde.

So sah man zu Anfang dieser Periode auf der spanischen Bühne sklavische Nachahmungen französischer Muster, die freilich nur von der höfischen Gesellschaft und den obern Classen goutiert wurden, während das Volk noch der altspanischen *Comedia*, selbst in ihrer kraftlosen Entartung und Caricatur, treu blieb; und ein solcher Zwiespalt des Geschmacks ist allein hinreichend das Emporkommen einer Nationalbühne zu hindern, eine blühende zu Grunde zu richten. Treffend sagt darüber Herr v. Schack:

„Ein unschätzbarer Vorzug für die ältern Dichter war es gewesen (und ohne ihn hätte sich die dramatische Poesie nie zu jener Höhe erheben können), dass sie eine Nation vor sich hatten, in welcher das Volk und die höhern Stände im Wesentlichen der Ansichten und des Charakters, des Geistes und der Sitte übereinstimmten, und in welcher daher kein Zwiespalt des Geschmacks entstehen, keine Berücksichtigung von entgegengesetzten Ansprüchen erfordert werden konnte. Als nun Diess aufhörte, als eine neue und fremde Bildung in die obern Classen der Gesellschaft eindrang, musste die eigentliche Nationalpoesie auf der Bühne erlöschen; die gebildeten oder sich für gebildet haltenden Dichter wandten sich vornehm ab von dem Volke, dieses aber ward von handwerksmässigen Poeten mit rohen Schaustücken unterhalten, und so trat an die Stelle der frühern wahrhaft volksthümlichen Dichtung eine gelehrte und eine populäre, welche beide nichts taugten.“

Später versuchte man zwar sich in der fremden Form etwas freier zu bewegen, ihr wenigstens in stofflicher Hinsicht eine vaterländische Unterlage und ein nationales Colorit zu geben; aber der französische Pseudo-Classicismus blieb noch immer der Massstab der ästhetischen Beurtheilung, und einer der einflussreichsten Reformatoren der Bühne, der zu europäischer Berühmt-

heit gekommene Moratin der Jüngere, kannte keinen höhern Ruhm als für den spanischen Molière zu gelten.[1]

Selbst nachdem die Spanier im Unabhängigkeitskriege das französische Joch abgeschüttelt, in einem heldenmüthigen Volkskampfe ihre nationelle Selbstständigkeit und politische Freiheit errungen, und dadurch ihr Nationalbewusstsein wieder gestärkt hatten, vermochten sie noch nicht den Fesseln des französischen Classicismus sich gänzlich zu entringen, auch die künstlerische Unabhängigkeit und völlige Freiheit der Bewegung zu gewinnen, und besonders im dramatischen Schaffen wieder mit Bewusstsein die nationelle Eigenthümlichkeit ungehemmt von jedem fremden Zwange, von blos conventionellen Regeln sich gestalten zu lassen. Erst als die Franzosen selbst diese Regeln nicht mehr für unfehlbar hielten, aber, wie Sklaven, die lange gefesselt, plötzlich ihre Ketten brechen und Zügellosigkeit für Freiheit halten, nun in das andere Extrem überschlugen und vom misverstandenen Classicismus zu einem ebenso haltlosen Romanticismus sich hinreissen liessen, wurden auch in Spanien die *Clasiquinos* vom usurpierten Throne gestürzt; aber nicht einer selbständigen Entwicklung folgend, sondern auch hierin nur eine fremde Extravaganz nachahmend, kehrten die Spanier nicht zur wahren Romantik, der naturwüchsigen Tochter volksthümlicher Spontaneität, zurück, die einst in Lope de Vega und Calderon so Herrliches schuf, sondern glaubten nun ebenso *á pié juntillas* an den französischen Romanticismus, diese Caricatur der ächten Romantik, und, wie es immer geht, suchten die Nachäffer die fremde Modethorheit noch zu überbieten. Doch selbst dieses Zerrbild der Romantik machte auch die Spanier auf das reine Urbild aufmerksam, es da zu suchen wo es für jede Nation nur allein zu finden ist, auf dem heimischen Boden, und sie wandten die von der Verkleinerungsbrille des Classicismus befreiten Blicke wieder nach dem Wunderlande der altspanischen *Comedia*, deren Reiz und Zauber ihnen nun in ihrer wahren Grösse erschienen und sie mit Sehnsucht nach ihrer Wiedererweckung erfüllten. Freilich ist es ihnen bis jetzt noch nicht gelungen die Zauberformel zu finden, um der schönen

[1] Eine recht gute Würdigung Moratin's d. j. vom nationalen Standpuncte ist die Alcalá-Galiano's in der *Revista peninsular*, *T. I.* Lisboa, 1856. 8. *p.* 529—542.

Leiche den Geist des Lebens einzuhauchen; freilich ist es bald nur ein wesenloser Schatten im Costüme einer längst entschwundenen Zeit, der sie getäuscht; bald ist es gar ein *esprit follet* von jenseit der Pyrenäen, der unter der Larve der *Comedia* sie nur parodiert; aber wenn es auch nur Wenigen glückte das Geheimniss der Beschwörung zu errathen, den ächten Nationalgeist nicht ausser sich sondern nur in sich, nicht in der todten Vergangenheit sondern in der lebendigen Gegenwart zu suchen, so bürgt doch eben die bewiesene grosse vitale Kraft dieses Geistes bei den Spaniern dafür, dass er nur im vorübergehenden Scheintode gefesselt werden konnte, so bürgt sein Fortleben im Volke dafür, dass er sich auch in der Kunst wieder verjüngen werde, und nur des Demiurgos harrt der, wie einst Lope de Vega und Calderon von ihm durchdrungen, das Logos der neuen Verkörperung ausspricht und den *Fenix de España* im eigenen Genius wiedererstehen macht.[1]

Wenn wir uns nun nach dieser Skizze des Hauptgangs der beiden vorliegenden Bände zu den Einzelheiten, zur Charakteristik und Kritik der hervorragendsten Dichter wenden, so werden wir wieder durch den Reichthum des Materials und die Trefflichkeit der Verarbeitung im höchsten Grade befriedigt. Es ist als wenn wir in eine in seltener Vollständigkeit gesammelte und mit künstlerischem Tact gewählte und geordnete Galerie von Portraits an der Hand eines in jeder Hinsicht ausgebildeten Kunstkenners träten; es fehlt kein irgend bedeutender Kopf in dieser spanischen Dramatikerschule, die Matadore sind in Lebensgrösse und mit vollendeter Ausführung gemalt und in's rechte Licht gestellt, denen die kleinern Brustbilder und Skizzen zur Folie dienen; alle aber sind Originalbilder und von sprechender Ähnlichkeit; und der Genuss des Beschauers wird noch erhöht und erst

---

[1] Vgl. über diese von den Literarhistorikern mit besonderer Ungunst behandelte Periode vorzüglich die Einleitung des jüngern Moratin in der Ausgabe seiner Werke, in der „*Biblioteca de autores españoles*“ mit mehreren bedeutenden Zusätzen, besonders von Hartzenbusch, der ein eigenes Werk über die Geschichte des spanischen Theaters im 18. Jahrhundert vorbereitet, wovon er Proben (*Apuntes*) in der „*Revista de España, de Indias y del estrangero*“ gegeben hat; ferner Mesonero Romano's „*Rápida ojeada etc.*“ — Ticknor, II. 396 fg. — Ant. Ferrer del Rio, *Historia del reinado de Cárlos III. en España*. Madrid, 1856. 8. *T. IV. p.* 347—374.

recht lehrreich gemacht durch des Führers gelehrte historisch-biographische Erläuterungen und feine kritische Bemerkungen. Hoffentlich genügt Das, um jeden Liebhaber des spanischen Dramas anzuspornen, sich unverweilt diesen Genuss zu verschaffen, und es bedarf nicht erst eines trockenen Namensverzeichnisses dieser reichen Galerie, auf das ich doch hier mich beschränken müsste.

Ich glaube den Lesern d. Bl. einen bessern Dienst zu erweisen, wenn ich als Probe einen der interessantesten und doch Wenigen mehr als dem Namen nach bekannten Dichter auswähle, dessen biographisch-kritische Schilderung zugleich das Hauptverdienst der „*Etudes*“ des Hrn. Chasles ausmacht, und über den auch ich ein paar den Herren v. Schack und Chasles entgangene Notizen beifügen kann. Denn wie wenig gekannt Don Juan Ruiz de Alarcon bis auf unsere Tage noch ist, wie ihn das Schicksal auch jetzt noch verfolgt, indem man fortfährt seine besten Werke andern berühmter gewordenen Dichtern zuzuschreiben, beweist eine noch im J. 1848 in den Bl. f. lit. Unterh., No. 282, abgedruckte Notiz, worin sein vortreffliches Charakterlustspiel: „*La verdad sospechosa*“, das Vorbild von Corneille's „*Menteur*“ und so vieler Nachahmungen in deutscher und englischer Sprache, noch dem Lope de Vega beigelegt und Alarcon's mit keiner Sylbe erwähnt wird! Und doch sind unter den Nachfolgern Lope de Vega's Tirso de Molina und Alarcon die ausgezeichnetsten, selbstständigsten und in jeder Hinsicht bedeutendsten, und doch gebührt gerade dem Alarcon in der Geschichte der Blüthenperiode des spanischen Dramas eine so eminente Stelle, dass er höchstens von den beiden Koryphäen selbst, Lope de Vega und Calderon, überragt wird, und dass gerade er als ihr eigentliches Mittelglied anzusehen ist. Denn in ihm ist noch die Frische, Ursprünglichkeit und Erfindungskraft Lope's, in ihm ist aber auch schon die Besonnenheit, Nettigkeit und Organisationskraft Calderon's; er entwirft so leicht und originell wie Lope seine Pläne, ist aber schon so sorgfältig wie Calderon in der Charakteristik, Ausarbeitung des Details und in der Durchführung der Handlung zu einem bestimmten, vorher erkannten, bewusst-concreten Zielpuncte, der in freier Erfindung seine Wurzel hat; ja er übertrifft vielleicht Alle in Reinheit der Sprache und im Herausheben der sittlichen Idee.

Doch man könnte mich einer paradoxen Vorliebe zeihen; ich will daher die Urtheile anerkannter Kunstrichter über Alarcon hierhersetzen, und vor Allem Hrn. v. Schack's meisterhafte eben so scharfe als erschöpfende Charakteristik:

„Einer der vorzüglichsten spanischen Theaterdichter, der jedoch, wie es scheint, schon von seinen Zeitgenossen auf's ungerechteste vernachlässigt worden ist, und auch bei der Nachwelt noch nicht die verdiente Anerkennung gefunden hat. . . . Die Werke dieses Dichters erschliessen Dem der in der übrigen spanischen Dramatik schon heimisch ist, ein ganz neues Reich der Poesie. Alarcon war einer jener kühnen und unabhängigen Geister die, jede Nachahmung verschmähend, neue Bahnen brechen; ein energischer Charakter, der den Stempel seiner Individualität Allem was er geschaffen, unverkennbar aufgedrückt hat. Wenn den meisten Theaterdichtern jener Zeit in der Regel der Stoff die Hauptsache ist, dem sie zu poetischer Ergötzung der Zuschauer die mannichfaltigsten Wendungen und Gestaltungen zu geben wissen, so behandelt Alarcon die Begebenheit nur als einen Ausdruck des Gedankens den er darzustellen strebt. Er geht ferner nicht wie Lope von ruhiger Überschauung des Lebens, sondern von leidenschaftlich aufgeregter Empfindung aus; er will nicht blos ergötzen, Theilnahme erregen, rühren, sondern den stürmischen Hauch der Begeisterung der ihn erfüllt, auch Andern mittheilen. Alarcon scheint ein kühn und stolz gesinnter Mann, voll Entrüstung über alles Unedle, voll glühender Liebe für alles Gute gewesen zu sein; der Adel einer grossen Seele, der Heroismus des Gedankens, ist allen seinen Dichtungen aufgeprägt; mit Vorliebe schildert er was gross und erhaben im Menschen ist, nämlich Seelenstärke und unbeugsamen Muth der verfolgten Unschuld, die hingebende Aufopferung der Liebe, die unerschütterliche Treue der Freundschaft, und was der ächte Spanier jener Tage vor Allem hoch hielt, die ritterliche *Lealtad*, den Stolz auf fleckenlose Ehre . . . Die lebhaft erfasste Idee nun, die poetisch verkörpert werden soll, weiss der Dichter, trotz des überall hervorbrechenden glühenden Ungestüms seiner Seele, mit sicherer Kraft zum plastisch vollendeten Kunstwerk zu gestalten. Hier ist nichts Müssiges, Nichts was nicht consequent aus der Grundidee hervorgegangen wäre; alles Einzelne ist organischer Theil des Ganzen; alles Besondere steht im engsten Zusammen-

hang mit dem Allgemeinen, und auch nicht Eine Scene lässt sich verrücken, ohne die Harmonie des Ganzen zu stören. Alarcon's Dramen sind so gerundet, in sich abgeschlossen und in allen Theilen vollendet, dass in dieser Hinsicht nur wenige andere ihnen gleich gestellt werden können. Besonders zu rühmen ist auch die Gründlichkeit, mit welcher er seinen Vorwurf stets vollkommen erschöpft, um so mehr, da sie den meisten Dramatikern seiner Zeit fremd ist. Der Vollkommenheit der innern Gestaltung dieser Werke entspricht die Gediegenheit der äussern Form; die Sprache unsers Dichters schmiegt sich immer in vollkommener Angemessenheit dem Gedanken an, erhebt sich mit der Kühnheit der Conception zum höchsten Schwunge des poetischen Ausdrucks, ohne doch je in Schwulst zu verfallen, und kann in den minder bewegten Scenen ein Muster von Klarheit und Natürlichkeit genannt werden."

Hr. Chasles — dem man es zum Verdienst anrechnen muss, dass er in dem kritischen Theile seiner Studien über Alarcon das Werk des Hrn. v. Schack, das er auch unter seinen Quellen nennt, vielfach benutzt und wiedergegeben hat — ist in seinen eigenen Urtheilen durchaus nicht enthusiastisch, sondern nur wahrheitsgemäss, wie z. B. folgende Stellen beweisen mögen:

„*Le fécond Lope de Véga, le grand Caldéron ont été souvent étudiés*; *leur vie est écrite partout. Voici un écrivain peu connu et qui mérite de marcher leur égal. Avant l'année* 1846 *le nom de Don Juan Ruiz de Alarcon ne se trouvait dans aucune biographie* (d. h. wohl in keiner französischen): *c'est cependant l'un des plus grands noms de la littérature espagnole. Alarcon se place*, *comme auteur dramatique*, *au-dessus de Moratin* (*sic*, soll wohl Moreto heissen), *de Montalvan*, *immédiatement après Lope de Véga et Caldéron. Schlegel, Bouterwek*[1] *et M. de Sismondi, qui se sont spécialement occupés du théâtre espagnol, passent sous silence cet home remarquable, dont Corneille admirait le génie*, *et sur le compte duquel on n'a obtenu que récemment des renseignements biographiques assez incomplets.*"

Und an einem andern Orte:

„*La facilité de l'invention distingue plus spécialement Lope. Il*

---

[1] Bouterwek — der freilich in dem Theil seines bekannten Buchs, der vom spanischen Drama handelt, noch sehr ungenügend ist — hat in der That nur den Namen des Alarcon genannt (S. 532).

y a dans Caldéron une vive ardeur religieuse, une puissance folle d'images qui rappelle l'Orient et une verve de situations extraordinaires. Alarcon, plus étrange, met en scène les Maures et les juifs, les sorciers et les sorcières, les Péruviens et les Mexicains; il jette à travers ses fictions mille inventions audacieuses. Il aime le hasard et porte cet amour de la lutte avec le destin jusqu'à l'exaltation poétique. Intelligence distinguée, mais non populaire, il écrit plus purement, plus nettement que la plupart de ses contemporains. Son langage est ferme, hardi, brûlant et ne se couvre pas de métaphores et de ces feuillages d'épithètes qui surchargent Caldéron. Il aime l'action, dédaigne la phrase, et témoigne souvent son mépris pour le vulgaire.

Zwar hat schon Nicolas Antonio den wahren Werth Alarcon's erkannt, indem er von ihm sagt: „*Vix uni aut alteri puritate dictionis, urbanitateque et copia atque inventione comparandus*"; aber trotzdem ist Alarcon selbst bei seinen Landsleuten aus Ursachen die ich später anführen werde, in unverdiente Vergessenheit gefallen, und erst in neuerer und neuester Zeit haben auch diese ihr Unrecht wieder gutzumachen gesucht. So hat schon D. Manuel Bernardino García Suelto, der Herausgeber der in Madrid 1826 begonnenen „*Coleccion de las piezas dramáticas de los autores españoles*" — die, im Vorbeigehen gesagt, dem bekannten „*Tesoro del teatro español*" Ochoa's zu Grunde liegt — nicht nur ein paar Stücke Alarcon's in seine Sammlung aufgenommen, bei deren Auswahl er noch von dem strengen oder vielmehr beschränkten Standpunct des sogenannten classischen Geschmacks ausging, sondern auch die unbestreitbaren Vorzüge Alarcon's hervorgehoben, die zur Rechtfertigung seiner Wahl dienen konnten, indem er, eben noch sehr einseitig, ihn also beurtheilt:

„Ruiz de Alarcon zeichnet sich vorzugsweise durch seine Sprache aus. Bei keinem spanischen Schriftsteller findet man sie in grösserer Reinheit, Eigenthümlichkeit und Correctheit. Wir stehen nicht an zu behaupten, dass er unter den spanischen Schönrednern (*hablistas*) einer der besten, wenn nicht der erste ist. Er ist darin ein Muster, das man nicht genug studieren kann. Seine Versification ist volltönend (*llena*), leicht und wohllautend, zwar nicht so malerisch wie die des Tirso, nicht so poetisch wie die Lope's und Calderon's, hingegen frei von jenen Geschmacklosigkeiten des Gongorismus ... Mehrere seiner Stücke sind bewun-

derungswürdig durch ihre Erfindung und durch ihr Interesse, und fast in allen findet man mehr gelehrte Ausbildung (*instruccion*), künstlerische Vollendung und guten Geschmack als in denen seiner Zeitgenossen."

Wenn schon ein Classicist zu einer Zeit, als man in Spanien nur sehr timid und einseitig die Schönheiten des altspanischen Nationaldramas anzuerkennen wagte, nicht umhin konnte, wenigstens die sprachliche und technische Vollendung und die feinere Geschmacksbildung in Alarcon's Werken laut anzupreisen, so mussten die spanischen Kritiker, als auch sie in neuester Zeit auf einen vorurtheilsfreiern, nationalen Standpunct sich zu stellen getrauten, endlich innewerden, welchen grossen und lange verkannten Schatz sie in Alarcon besitzen, und seinen hohen Werth allseitiger würdigen lernen. Daher wetteifern die neuesten Geschichtschreiber der vaterländischen *Comedia* in dem Lobe Alarcon's. So sagt Moron (a. a. O., VII, 375):

„In den Komödien Alarcon's findet man Erfindungskraft, Verwickelungen und dabei doch geregelte Anordnung (*regularidad*), Schönheit der Versification und eine gewisse Grossartigkeit (*cierta grandeza*); und sein Ruf steht weit unter seinem Verdienste, demzufolge man ihn unter unsere dramatischen Dichter ersten Ranges einreihen muss. Er erhob unter uns das Charakterspiel (*comedia de costumbres*) auf den Gipfel der Vollendung ... Obgleich sein Hauptverdienst sich herausstellt, wenn man ihn als Lustspieldichter betrachtet, so hat er doch auch jene Gattung des Heroischen und Erhabenen, in welcher Calderon und Rojas sich auszeichneten, mit Talent cultiviert, und sein Stück „*Ganar amigos*" ist eins der interessantesten welche die spanische Bühne besitzt."

Don Antonio Gil de Zárate (a. a. O., II, 305 fg.), nachdem auch er das Schicksal Alarcon's beklagt, so lange in unverdienter Vergessenheit geblieben zu sein, fährt fort:

„Nichtsdestoweniger verdient er einen Platz unter unsern ersten dramatischen Dichtern; und wollten wir hier nur unserm eigenen Geschmacke folgen, so würden wir ihn beinahe allen Übrigen vorziehen; denn in ihm treten, wie in keinem Andern, alle die Eigenschaften welche die wahre *Comedia* erfordert, glänzend hervor. Er ist zwar nicht so fruchtbar (*abundante*) wie Lope, noch so poetisch (*tan poeta*) wie Calderon; aber er hat mehr Tiefe, mehr Geschmack, mehr Correctheit, mehr Philosophie,

Seine eben nicht zahlreichen Werke tragen ein solches Gepräge von Originalität und Kraft, dass es unmöglich ist, sie nicht von allen übrigen zu unterscheiden. Wenn man ihn schon manchmal mit einem Andern verwechseln könnte, so wäre es noch am ersten mit Moreto, Beide verfolgen in der That vorzugsweise sittliche Tendenzen; wenn aber Moreto mehr Kunst darin zeigt, so ist Alarcon logischer und energischer."

Hören wir noch den Grossmeister der spanischen Kritiker, den berühmten Dichter Don Alberto Lista y Aragon, der im zweiten Bande seiner „*Ensayos literarios y críticos*" (Madrid 1844) in einer Reihe von Artikeln sich über einige der ausgezeichnetsten spanischen Dramatiker (nämlich Tirso de Molina, Rojas, Luis Velez de Guevara, Moreto, Alarcon, Cañizares, Zamora, die Schule des Comella und L. F. de Moratin) ausspricht. Er beginnt die Artikel über Alarcon mit folgenden allgemeinen Urtheilen:

„Wir beginnen nun die Prüfung und das Studium eines der besten unserer dramatischen Dichter des 17. Jahrhunderts, der Alle überragt in der Correctheit des Stils, und nur Wenigen nachsteht in der Originalität der Gedanken und in der dramatischen Technik (*artificio dramático*) . . . Die vorzüglichsten Eigenschaften des Alarcon sind die Kunst das Interesse zu erregen, welches die Seele der dramatischen Poesie ist, Anmuth, Leichtigkeit und Kraft des Ausdrucks in einer gefeilten und correcten Sprache; letztere Eigenschaft ist eben nicht häufig bei unsern dramatischen Dichtern zu finden, die entweder an den Fehlern ihres Jahrhunderts, am Gongorismus und der Sucht spitzfindig und geistreich zu sein, litten, oder sich durch Überhastung genöthigt sahen ihre Werke schlecht gefeilt zu hinterlassen. Man wird wohl auch bei Alarcon einige hyperpoetische (*demasiado poéticos*) Stellen finden können, aber von jenen Mängeln sind sie frei. Er besitzt Adel und Einfachheit, eine reine und gleichgehaltene Versification, er versteht die Sprache dem Charakter seiner Personen anzupassen; kurz man kann ihn als einen der Fortpflanzer der Sprachreinheit (*padres del idioma*) in einer Epoche ansehen, in der sie schon anfing in Verfall zu gerathen. Er versteht sich auf die Führung der Handlung gleich Calderon, den er wohl darin zum Muster nahm[1]; aber er übertrifft ihn in

[1] Bekanntlich aber wurde Calderon im Jahre 1600 geboren, als Alarcon schon mehrere seiner Komödien geschrieben haben musste.

der Zeichnung der Charaktere, die bei jenem König der Scene ziemlich gleichförmig ist. Alarcon wusste Abwechselung und Gegensätze hineinzubringen, und drei seiner Stücke: „*La verdad sospechosa*“, „*Las paredes oyen*“ und „*La prueba de las promesas*“, können den Vergleich mit jenen des Terenz aushalten, dem er auch in der Eleganz der Diction und in der moralischen Tendenz der Handlung gleichkommt . . . Calderon übertraf ihn an poetischer Kraft und in der Kunst den Knoten der Handlung zu schürzen und zu lösen, Lope an Zartheit, Tirso an Schalkheit (*malignidad*), Moreto an komischem Salz, Rojas in tragischen Situationen. Allen Übrigen ist Alarcon auch in diesen Beziehungen überlegen, und selbst den erwähnten Riesen in der gleichgehaltenen Correctheit der Rede. Alarcon's Geschmack war freier von Verirrungen, wenn auch sein Genius nicht so reich an Schönheiten gewesen sein sollte. Alle seine Komödien sind originell sowohl in Hinsicht auf die Argumente als Situationen. Liest man Moreto, so wird man häufig nur einen verbesserten Lope oder Tirso vor sich haben. Calderon copierte sich selbst oft genug. Alarcon hat weder einen Andern nachgeahmt noch sich selbst wiederholt. Seine Situationen sind immer neu, was beinahe unmöglich schien nach den 1800 Komödien des Lope de Vega. Seine dramatischen Mittel wendet er in wohlberechneter Steigerung an und stets im Verhältniss zu den Situationen. Sein Dialog ist lebendig, spannend und in den komischen Partien voll Witz und überraschender Antworten, in den tragischen aber voll schauerlicher Erregtheit (*de emociones terribles*)“.

Hören wir endlich den selbst als dramatischen Dichter rühmlichst bekannten D. Juan Eugenio Hartzenbusch, der seiner gleich zu erwähnenden Ausgabe der „*Comedias*“ *de Alarcon* eine Abhandlung: „*Caractéres distintivos de las obras dramáticas de D. J. R. de Alarcon*“ vorgesetzt hat[1]. Er sagt da unter Anderem:

[1] Er hat auch ausser mehreren der hier angeführten Urtheile über Alarcon noch die nicht minder günstigen von Fabio Franchi, Francisco Lanini y Sagredo, Martinez de la Rosa und Mesonero Romanos mitgetheilt. — Vgl. auch die kritischen Würdigungen Alarcon's von Lemcke, (a. a. O. Thl. III. S. 506—511) und Leopold Schmidt („Über die vier bedeutendsten Dramatiker der Spanier“, S. 12—15). Letzterer nennt ihn mit Recht „den Schöpfer des modernen Charakterlustspiels“, und bemerkt, dass er „unbedingt unter

„Ein unbekannter Mann der aus Westindien nach Spanien kam, um sein Schicksal zu verbessern, unternahm und erreichte das, wozu es dem Lope de Vega, Tirso, Calderon und selbst dem Moreto, dem grossen Vervollkommner fremder Erfindungen, entweder an Willen und Absicht, oder an den erforderlichen Anlagen gebrach. Dieser Mann, der von Spanien aus das Auftreten Molière's, des Dichters der Komödie *par excellence*, vorbereitete, war D. Juan Ruiz de Alarcon. . . . . Keiner unserer Dramatiker schuf, wie er, solche Muster des Charakterlustspiels, Muster die von Fremden und Einheimischen nachgeahmt, von Keinem übertroffen wurden. . . . . Die Neuerung, die Montalban an den Komödien des Alarcon bewunderte, eine Neuerung, die ihm als eine Absonderlichkeit (*extrañeza*) erschien, konnte weder in der Knotenschürzung (*trama*) noch in den Zwischenhandlungen (*lances*) bestehen; denn darin suchte jeder Theaterdichter neu zu sein; diese Neuerung musste hauptsächlich daraus hervorgegangen sein, dass Alarcon sittliche Charaktere (*caractéres morales*) schilderte unter Dichtern die nur chevalereske Charaktere (*caractéres caballerescos*) reproducierten; sie musste daraus hervorgehen, dass Alarcon darnach strebte zu bessern unter Dichtern die sich nur vornahmen zu unterhalten (Hr. H. will wohl damit sagen: Alarcon strebte allein unter den spanischen Dramatikern jener Zeit das Allgemein-Menschliche hervorzuheben, während die übrigen sich beschränkten das specifisch-Spanische ihrer Zeit darzustellen). . . . . . Er führte noch eine andere grosse Neuerung für seine Epoche ein, nämlich eine Modification in der Theaterfigur des komischen Bedienten oder Gracioso, indem er es unterliess, ihr jenen philosophisch-possenhaften (*filosófico-bufon*) Charakter zu geben, unter welchem sie gewöhnlich dargestellt wurde, und sie auf die Rolle eines vertrauten Dieners (*sirviente de confianza*) beschränkte. Denn da in den Werken Alarcon's eine philosophische Grundlage sich ohnehin aussprach, so brauchte er nicht dazu sich des Mundes einer untergeordneten Personage zu bedienen; da der Geschmack Alarcon's wähliger als der seiner Kunstgenossen war, so widerstand ihm eine Figur die so oft die Gesetze des guten Geschmackes verletzte; da end-

den spanischen Bühnendichtern derjenige ist, der unserer Gegenwart am unmittelbarsten verständlich ist."

lich Alarcon nach Wahrheit in seinen Werken strebte, der Gracioso aber, wie er gewöhnlich eingeführt wurde, keine wahre, sondern eine conventionelle Person war, so wollte ihn unser Dichter auch auf den Brettern so darstellen, wie er im Leben vorkam. Diess hatten zwar schon verschiedene Dramaturgen erkannt und gesagt; Alarcon aber sagte es und führte es auch praktisch aus. Die Kürze der Dialoge, die beständige Sorgfalt, Wiederholungen zu vermeiden, und die eigenthümlich-rapide Weise öfter die Actschlüsse zusammenzudrängen (*de cortar á veces los actos*) machen vollends die Verschiedenheit bemerklich zwischen den Werken Alarcon's und denen aller unserer ihm gleichzeitigen Dramatiker. . . . . Alarcon — glücklich in der Schilderung der komischen Charaktere, um in ihnen das Laster zu züchtigen, wie in der Erfindung und Entwicklung der heroischen zur Verherrlichung der Tugend; rasch in der Handlung, enthaltsam im Anbringen poetischer Ausschmückung — stand zwar dem Lope nach in der Zartheit der weiblichen Charaktere, dem Moreto in der komischen Kraft, dem Tirso in der Schalkheit (*travesura*), dem Calderon in der Grossartigkeit (*grandeza*) und der Geschicklichkeit theatralische Effecte anzubringen; er übertraf sie aber alle ohne Ausnahme in der Mannichfaltigkeit und Vollendung der Figuren, in dem Tacte sie zu handhaben, in der Gleichmässigkeit des Stils, in der Gefeiltheit der Versification und in der Correctheit der Sprache. . . . . In der That, die Zeitgenossen des Alarcon waren nicht im Stande, das eigenthümliche Verdienst dieses Mannes gehörig zu schätzen. Seine Komödien konnten auf das damalige Publicum nur geringen Eindruck machen; denn ihre Schönheiten waren für dasselbe zu wenig handgreiflich, und ihre Mängel (denn es ist billig auch dieser zu gedenken) waren nicht solche, die man damals leicht verziehen hätte. Alarcon war ein in seiner Art einziger Dichter, und daher mussten seine Werke allerdings etwas von jener Absonderlichkeit an sich tragen, welche Montalban angedeutet hat und welche den Glanz ihrer Schönheiten weniger blendend, die Mängel um so fühlbarer machte. Wir haben gesehen, dass die Aufgaben seiner Stücke (*los argumentos de sus fábulas*) meist ernste waren; erste Unzukömmlichkeit, um einem Werke bei Leuten Beifall zu verschaffen, die vor Allem im Theater sich zu unterhalten suchen. Seine *Graciosos* waren keine Possenreisser;

eine andere sehr ins Gewicht fallende Unzukömmlichkeit für jene Zeit; seine Liebhaber waren nicht genug Schöngeister (*discretadores*) und zu wenig streitsüchtig, daher erschienen sie frostig; seine Liebhaberinnen (und das war in der That ein gegründeter Mangel) verletzten manchmal durch Egoismus und Prosaismus, wodurch in einigen Komödien Alarcon's auch das Interesse geschwächt ward. Er brachte in seine Dramen viele und rasch geführte Handlung, und veränderte sehr häufig den Ort der Handlung; was zur Folge hatte, dass der Zuschauer kein Vergnügen daran fand. Die widrige Situation eines mit einer Frau ringenden Mannes, und der hässliche Charakter eines Weibes das zum Nachtheil der Ehre einer Anderen kuppelt, sind nicht selten in den Werken unseres philosophischen Dichters, dessen Philosophie in solchen Partien sich nicht eben gross zeigte. Nimmt man dazu eine mehr reinliche als musikalische Versification, eine mehr exacte als malerische Diction, so wird man die Nothwendigkeit zugestehen müssen, dass ein an den emphatischen und schwülstigen Ton vieler Dichter gewöhntes Auditorium an den Komödien Alarcon's nicht vielen Geschmack finden konnte, selbst wenn es seine Gedanken vollkommen auffasste. „Das ist trivial!" — dürfte wohl der wenig befriedigte Mosquetero oder Tonangeber im Parterre des Theaters de la Cruz oder del Principe ausgerufen haben — „Das sind Einfälle eines Novizen in der Dichtkunst, das verdient nicht den Beifallsruf und das Beklatschen eines cultivierten (*culto*) Auditoriums!" — Heutzutage stellt es sich freilich anders; für uns hat das ganze altspanische Theater von Lope an das Aussehen und die Färbung einer fast einförmigen Antiquität, wie unter sich entfernte Gegenstände, von weitem angesehen, in derselben Fläche erscheinen. Die Nachwelt hat begonnen, Alarcon zu entschädigen und zu belohnen; das was an ihm seinem Jahrhunderte absonderlich erschien, ist es für uns nicht mehr; im Gegentheil ist gerade Alarcon unter allen unseren alten Dramatikern der, welcher der modernen Komödie am nächsten kommt; mit Alarcon muss man, meines Erachtens, das Studium des altspanischen Theaters beginnen." —

Nach solchen Urtheilen wird man mit Recht verwundert fragen, wie war es möglich, dass ein Dichter von dieser Bedeutung so bald von seinen Landsleuten vergessen, so lange von der

Nachwelt vernachlässigt wurde? Die Nachwelt konnte sich wohl damit entschuldigen, dass Alarcon's Werke bis auf die neueste Zeit zu den seltensten der dramatischen Literatur Spaniens gehörten [1], was aber eben wieder davon Folge war, dass sein Name

---

[1] Erst im J. 1852 ist eine neue, nun Allen zugängliche und vollständige Ausgabe der *Comedias* von Alarcon erschienen, die von D. Juan Eugenio Hartzenbusch trefflich ausgestattete in der *Bibl. de aut. esp.* (Bd. 20). — Wie selten die beiden Theile der alten Ausgabe (Madrid, 1628 und Barcelona, 1634) geworden waren, kann man ebenda, sowie bei Ferdinand Denis (*Chroniques chevaleresques de l'Espagne et du Portugal.* Paris, 1839. 8. *T. II. p.* 237—238), v. Schack (a. a. O. II. 610), Brunet (*Manuel, s. v. Alarcon*) u. s. w. ersehen. Die k. k. Hofbibliothek zu Wien besitzt nun beide Theile, und zwar hat das erst in neuester Zeit acquirierte Exemplar des zweiten Theiles derselben die in den von Hartzenbusch eingesehenen Exemplaren fehlenden Licenzen, woraus zugleich hervorgeht, dass die Ausgabe von 1634 in der That die erste und einzige alte ist, und somit die Angabe Brunet's u. A. dass auch dieser Theil schon 1628 erschienen sei, offenbar auf einem Irrthum beruht, und der Grund von Hartzenbusch' Zweifel wegfällt. Sie trägt nämlich auf einem Blatte das unmittelbar auf das Titelblatt folgt und ¶2 gezeichnet ist, die „*Aprobacion y censura del Padre Fray Chrysostomo Bonamich*", datiert: *Barcelona, en* 2 *de Abril* 1633; das „*Vista*" von D. Ramon de Santmenat, vom 9. April 1633; die „*Aprouacion y censura á mandamiento del muy il*[e]. *P. D. Francisco de Eril Abad de sant Culgat y Canciller deste Principado. . . . En San Agustin, oy* 12 *de Abril* 1633. unterzeichnet: *Fr. Agustin Osorio;* — und endlich das *Imprimatur* jenes Kanzlers: *Die* 21. *Aprilis* 1633. Dann folgt auf dem nächsten Blatte erst Alarcon's Widmung an den Señor D. Ramiro Felipe de Guzman etc. (s. Hartzenbusch, *l. c. p. XLVIII.*). Ausser den von Alarcon selbst in diesen beiden Theilen herausgegebenen 20 *Comedias* sind als von ihm ganz oder theilweise herrührend noch acht in Einzeldrucken oder Sammlungen bis jetzt bekannt geworden, so dass Hartzenbusch' Ausgabe 27 *Comedias* enthält (die von Alarcon in Gemeinschaft mit Tellez verfasste: *Cautela contra cautela*, hatte Hartzenbusch schon in seiner Ausgabe der Komödien des Letzteren, im 5. Bde. der *Bibl. de aut. esp.*, abgedruckt, daher er sie hier wegliess). Nach dessen sehr wahrscheinlich gemachten Berechnungen hat sich folgende chronologische Liste derselben ergeben (*p. XI.*), worin ich die Titel-Varianten in Klammern angefügt und die in den beiden Theilen der alten Ausgabe nicht vorkommenden Stücke durch ein vorgesetztes * gekennzeichnet habe:

El desdichado en fingir (s. die Überarbeitung u. d. T. *Quién engaña más á quién*) * *La culpa busca la pena* *La cueva de Salamanca*	1599.

schon so frühzeitig bei dem Theaterpublicum in Vergessenheit kam. Darüber werden die biographischen Notizen, so spärlich

---

La industria y la suerte . . . . . 1600.
(*y La suerte y la industria*)

* *Quien mal anda en mal acaba* . . 1602.
(*y Los dos locos amantes*)

El semejante á sí mismo . . . vor 1616.
La prueba de las promesas . vor 1621.
La verdad sospechosa vor d. 31. März 1621.
(*y El mentiroso*)

Los favores del mundo
(*y Ganar perdiendo*)
Las paredes oyen
(*y Tambien las paredes oyen*)
Mudarse por mejorarse
(*y Dejar dicha por más dicha,*
y Por mejoría)
Todo es ventura
} aufgeführt vor dem 21. Jänner 1622.

* *Hazañas del marques de Cañete* (mit acht anderen Dichtern zusammen) . . . . gedruckt 1622.

* *Siempre ayuda la verdad*
* *Cautela contra cautela*
(beide mit Tellez in Gemeinschaft)
} gedruckt 1627.

Ganar amigos
(*y Quien priva aconseja bien,*
y Lo que mucho vale mucho cuesta)
El examen de maridos
(*y Antes que te cases mira lo que haces*)
} vor dem 25. Jänner 1631.

* *No hay mal que por bien no venga*
(*y D. Domingo de D. Blas*)
* *Quién engaña más á quién*
(*y Dar con la misma flor,*
Umarbeitung von: *El desdichado en fingir*)
} vor 1634.

Los empeños de un engaño
(*y Los engaños de un engaño*)
El dueño de las estrellas
La amistad castigada
La manganilla de Melilla
El Anticristo
} gedruckt 1634.

sie auch sind, und wozu man erst in neuester Zeit einige merkwürdige Daten aufgefunden hat, die beste Auskunft geben [1].

Don Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza stammt aus der alten berühmten Familie der Ruizes de Alarcon, wovon ein Zweig sich in den westindischen Besitzungen der Spanier niederliess [2]. Dort,

---

* *El tejedor de Segovia 1. parte*
El tejedor de Segovia 2. parte
Los pechos privilegiados — gedruckt 1634.
(y Nunca mucho costó poco)
La crueldad por el honor

Die noch unter dem Namen Alarcon vorkommende Comedia: *La hechicera*, ist nicht von unserem Juan Ruiz, sondern von dessen Zeitgenossen Andres Alarcon y Rojas.

[1] Hr. Chasles sagt in Bezug auf diese Ungerechtigkeit des Publicums und den Versuch, sie aus neu aufgefundenen Daten über dessen zeitliche und persönliche Verhältnisse zu erklären: „*Il a fallu toutes les recherches réunies et successives de Nicolas Antonio, de M. Salvá, de M. Ferdinand Denis et les nôtres propres, pour déterminer à peu près comment Alarcon a vécu et où il a vécu. Parmi les problèmes historiques il en est peu de plus curieux et de plus étranges: l'explication en est simple, bien que personne ne l'ait indiquée.*“ Seitdem haben auch die Forschungen von Hartzenbusch wesentlich zur Aufklärung dieser Verhältnisse beigetragen.

[2] Über diese Familie, die zu den ältesten und berühmtesten des castilischen Adels gehört, hat ein Mitglied derselben, Don Antonio Suarez de Alarcon Marques de Trocifal, ein eigenes Werk geschrieben: „*Relaciones genealógicas de la casa de los marqueses de Trocifal, condes de Torresvedras, su varonia Zevallos de Alarcon, y p r la casa, y primer apellido Suarez*“ (Madrid, 1656). In diesem seltenen Werke, wovon das Exemplar der k. k. Hofbibliothek mir vorliegt, kommt nun zwar über unsern Dichter persönlich Nichts vor, doch wird dadurch unzweifelhaft, dass auch er zu dieser Familie gehört. So wird (S. 212) die Verheirathung des Eroberers von Alarcon (eines Schlosses bei Cuenca) und Stammvaters der Alarcon, des Fernan Martinez mit Elvira Ruiz, und daher die Benennung seiner Nachkommen Ruizes de Alarcon, angegeben; S. 267 wird der Stammvater des Zweiges genannt, zu dem unser Dichter gehörte, nämlich Perafan de Alarcon, der sich mit Constanza de Mendoza vermählte, und daher der Beiname: y Mendoza, und dann heisst es (S. 268) von den Nachkommen desselben: „*Desta casa han salido muchos caballeros, que han poblado en diferentes partes, y en las Indias, cuyas sucesiones dejo de referir, porque no llegaron á mis manos los papeles de todos*“, und am Ende des dritten Buches (S. 304) wird ausdrücklich nochmals wiederholt: „*Otros muchos caballeros Alarcones hay en diversas partes de estos reinos, y en las Indias, de los cuales, y de su ascendencia no se hace relacion, por no haber llegado á mis manos los papeles y noticias necesarias para comprobar sus sucesiones, pero es sin duda, que todos proceden de Don Fernan Martinez, de Zevallos, conquistador de Alar-*

im Königreich Neuspanien, in der mexicanischen Stadt Tasco wurde Alarcon geboren[1]. Wahrscheinlich hat er seine Studien in dem adeligen Collegium zu Mexico gemacht, das zu Anfang des 17. Jahrhunderts der Prinz von Esquilache dort für die Söhne der Caziken und des spanischen Adels gründete. Im J. 1622 nahm er nach den Registern der Inquisition seinen Aufenthalt in Spanien[2]. Im J. 1628[3] gab er zu Madrid die *Parte primera* seiner „*Comedias*" heraus, und nennt sich auf dem Titel *Relator*

---

con, y adelantado mayor de su frontera, etc." Alarcon hat in einem seiner Stücke: „*Los favores del mundo*" (dem ersten des ersten Theils) den Helden desselben Garci Ruiz de Alarcon genannt, und obwohl ich durchaus Herrn Chasles nicht beistimme, dass er in diesem sich selbst personificieren und einige Züge aus seinem eigenen Leben auf die Bühne habe bringen wollen — denn Garci Ruiz ist ein Kriegsheld, der sich in der Schlacht von Jerez de la Frontera gegen die Mauren ausgezeichnet hat und in den sich alle Damen verlieben —, so kommt doch eine Stelle darin vor, worin der Dichter wohl seiner eigenen edeln Abkunft mit Stolz gedacht hat: die Dame Anarda fragt nämlich den Diener des Garci Ruiz, Hernando, in Bezug auf dessen Herrn: *¿Es caballero?* und Hernando antwortet:

Tan mal
Os informa su apellido?
La Mancha no lo ha tenido
Mas antiguo y principal.

Hingegen hält Hartzenbusch (*p. XXXI*) dafür, dass Alarcon in dem D. Juan de Mendoza seiner Comedia: *Las paredes oyen*, sich selbst geschildert habe, allerdings in viel bescheidenerer Weise, auf seine Armuth und seine körperliche Missgestalt anspielend, obgleich er auch hier seine vornehme Abkunft hervorhebt.

[1] Baltasar de Medina, „*Crónica de la provincia de San Diego de Méjico de religiosos descalzos de San Francisco*" (Mexico, 1682), S. 251; vergl Ochoa, „*Tesoro del Teatro español*", *IV*, 432.

[2] S. Ferdinand Denis, a. a. O., S. 237. — Hartzenbusch hat nun Daten beigebracht (*p. XXVII—XXX.*) die es wahrscheinlich machen, dass Alarcon schon im ersten Jahrzehend des 17. Jahrhunderts nach Spanien gekommen ist und sich einige Zeit zu Sevilla aufgehalten habe. Im Jahre 1621 waren schon acht Komödien von ihm auf den Theatern Spaniens dargestellt worden.

[3] Doch tragen das Privilegium und die Licenzen das Datum von 1622; er hat also wohl schon vor diesem Jahre sich in Spanien niedergelassen und wahrscheinlich erst nach sechs Jahren (die „*Tasa*" und die „*Fe de erratas*" vom Jahre 1628), und nachdem er des Herzogs von Medina Gunst und einen bedeutenden Posten erlangt hatte, einen Verleger dafür gefunden: denn in dem Privilegium und in den Licenzen wird er nur kurzweg noch *autor* und

del real consejo de las Indias, por su Magestad, ein Posten der zu den angesehenen und einträglichen gehört zu haben scheint, und in der Widmung dieses Bandes an Don Ramiro Felipe de Guzman, *Duque de Medina de las Torres, etc. Gran Canciller de las Indias etc.*, unterzeichnet er sich *El Licenciado D. J. R. de A. y M.* Er spricht hier mit seinem Chef nicht in dem unterwürfigen Tone eines Günstlings, sondern mehr wie ein Edelmann zu einem im Range Höherstehenden. Er sagt am Ende derselben: „*Estas pues ocho comedias, sino lícitos divertimientos del ocio, virtuosos efectos de la necesidad, en que la dilacion de mis pretensiones me puso, reciba V. Ex. en su proteccion, que si bien parecerá, que por haber pasado la censura del teatro, no necesitan de tan gran defensa: tal es la envidia, que la han menester.*“ Er hatte also Komödien geschrieben nicht blos aus innerm Beruf und zum Zeitvertreib, sondern mehr aus Noth, um, während seine Bewerbungen um eine Anstellung durch längere Zeit ohne Erfolg blieben, Etwas zu verdienen. Auch hatte er damals schon mehrere seiner Komödien zur Aufführung gebracht, und wie es scheint nicht ohne Beifall; aber gleich bei seinem ersten Auftreten hatte ihn der Neid verfolgt, und nur als Schutzmittel gegen diesen erbat er sich die Gunst, mit dem Namen des Herzogs die Ausgabe seiner Komödien schmücken zu dürfen. Wer hatte aber wohl mehr Ursache ihn zu beneiden als seine Zunftgenossen, die Theaterdichter, die in ihm gleich einen gefährlichen Rivalen erkannten? Sie wollten ihn um so weniger aufkommen lassen, als er ein Fremder, ein Neuspanier war, welche die Altspanier stets mit Verachtung und Schelsucht behandelten. Dass Alarcon aber gewiss es verschmähte um die Gunst seiner Zeitgenossen oder die des Publicums zu buhlen, dass er ihrem Neid nur Selbstgefühl, ihrer Verachtung nur doppelten Stolz entgegensetzte, geht aus allen seinen Werken hervor, die das Gepräge eines selbstständigen und stolzen Geistes tragen, geht insbesondere aus der dem ersten Bande seiner „*Comedias*“ vorgesetzten Apostrophe an das Publicum („*El autor al vulgo*“) hervor, die in einem äusserst gereizten Tone geschrieben und ein Muster von trotziger Heraus-

---

Don Juan Ruiz de Alarcon genannt, und erst in der „*Fe de erratas*“ wird ihm auch sein amtlicher Titel beigelegt. Vergl. Hartzenbusch, *l. c. p. VIII.*

foderung ist. Sie ist zu charakteristisch um sie nicht hier in Hrn. v. Schack's trefflicher Übersetzung mitzutheilen[1]:

An den Pöbel.

„An dich wende ich mich, du wildes Thier; an die Gebildeten würde unnütz sein, denn sie reden besser von mir als ich selbst zu thun vermöchte. Hier hast du meine Komödien! Behandle sie nach deiner gewohnten Weise, nicht nach ihrem Verdienst. Sie sehen dir mit Verachtung und furchtlos in's Gesicht. Sie haben die Gefahren deines Pfeifens überstanden, und brauchen jetzt auch deine Behausungen nicht zu scheuen. Wenn sie dir missfallen, so soll es mich freuen, denn Das wird ein Zeichen sein, dass sie gut sind. Solltest du sie aber für gut halten, so würde Das beweisen, dass sie Nichts taugen, aber das Geld, das sie dich gekostet haben, würde mich trösten".

Der Neid der Rivalen Alarcon's musste sich aber noch steigern als er einen angesehenen und einträglichen Posten erhielt, als ihn sogar als Dichter der Hof auszeichnete. Sie suchten ihn daher, sei es im Ernste, sei es im Scherze, zur Zielscheibe ihres Spottes und jedesfalls lächerlich zu machen. So haben sich mehrere von Alarcon's Zeit- und Kunstgenossen gegen ihn gerichtete satyrische Gedichte erhalten, die dies beweisen, wie eine *Letrilla* die dem Quevedo oder Góngora zugeschrieben wird, *Seguidillas*, u. s. w. (s. Hartzenbusch, *p. XXXI—XXXIV.*).

---

[1] Ich will sie aber auch im Original hersetzen, da sie den des Spanischen Kundigen einen Genuss und eine Probe von Alarcon's meisterhaftem Stil gewähren wird:

„El autor al vulgo.

Contigo hablo, bestia fiera, que con la nobleza no es menester, que ella se dicta mas, que yo sabria. Allá van esas comedias, trátalas como sueles, no como es justo, sino como es gusto, que ellas te miran con desprecio, y sin temor, como las que pasaron ya el peligro de tus silbos, y ahora pueden solo pasar el de tus rincones. Si te desagradaren, me holgaré de saber que son buenas, y si no, me vengará de saber que no lo son, el dinero que te han de costar."

Ein Gegenstück dazu bildet Aleman's seinem „Leben des Guzman de Alfarache": vorgesetztes „*Al vulgo*", der freilich eine höflichere Anrede: „*Al discreto lector*", darauf folgen lässt. Hr. Chasles, der natürlich nicht unterlässt, diese gewiss piquante Anrede Alarcon's zu übersetzen, hat dabei einen komischen Schnitzer gemacht, er überträgt nämlich, *silvas* für *silvos* lesend, dieses durch *grandes forêts* (*le parterre*)!

Eine besonders erwünschte Gelegenheit ihr Müthchen an ihm zu kühlen, gab ihnen die poetische Beschreibung eines Hoffestes — wahrscheinlich der zu Ehren des Prinzen von Wales am 21. August 1623 zu Madrid abgehaltenen Stiergefechte und Rohrspiele — welche Beschreibung von dem Herzoge von Cea dem Alarcon aufgetragen worden war, wobei dieser, wahrscheinlich weil das Gelegenheitsgedicht schnell fertig gemacht werden musste, er aber wohl kein flinker Arbeiter war, sich von vier Freunden (den Dichtern Mira de Améscua, Luis de Belmonte, Anastasio Pantaleon und einem D. Diego) hatte helfen lassen, und natürlich war ein solches in Eile von Mehreren zusammengemachtes Gelegenheitsgedicht eben nicht von grossem poetischen Werthe. Alarcon aber wurde ausersehen, um dafür zu büssen, und dreizehn Dichter vereinten sich, um jeder in einer *Décima* seinen Witz an ihm zu üben. Diese satyrischen *Décimas* hat uns José de Alfay (*Poesías varias de varios grandes españoles ingenios. Zaragoza*, 1654) erhalten: „*Décimas satíricas á un poeta corcovado, que se valió de trabajos ajenos;*“ worin alle dreizehn Dichter in der That nur jenes Beanspruchen fremder Mithilfe, das sie als Plagiat auslegten, und Alarcon's körperliche Verunstaltung zum Gegenstande ihrer Satyre zu machen wussten. Alarcon hatte nämlich hinten und vorne einen Höcker; eine neue Bestätigung der bekannten physiologischen Bemerkung, dass Buckelige, wenn sie geistig begabt sind, gewöhnlich in hohem Grade Schärfe des Verstandes und an Trotz gränzende Selbstständigkeit besitzen. Unter jenen dreizehn Dichtern befinden sich die berühmtesten Namen jener Zeit, wie abermals Quevedo und Góngora, Perez de Montalban, Luis Velez de Guevara, Tellez (Tirso de Molina), Antonio de Mendoza, Mira de Améscua, einer seiner Mitarbeiter an jenem verunglückten Gelegenheitsgedichte, u. s. w. ja selbst der edle, milde Lope de Vega! — Und solche Dichter entblödeten sich nicht, Alarcon's körperliches Gebrechen durch Vergleiche und Spitznamen lächerlich zu machen, wie: „*camello enano, cohombro, poeta entre dos platos,*“ u. s. w.[1])! — Zu

---

[1] Wie edel hat Alarcon auf solchen Spott geantwortet (*Los pechos privilegiados, acto 3º. escena 13*):

Culpa á aquel que, de su alma
Olvidando los defetos,

ihrer Ehrenrettung sucht Hartzenbusch (der alle diese *Décimas* wieder abgedruckt hat, *p. XXXII.—XXXIV.*) das Ganze als einen geselligen Scherz, als ein sogenanntes „*vejámen*", wie sie damals in den lustigen Dichterkreisen üblich waren, um so mehr zu erklären, als Alarcon dazu noch überdies Veranlassung durch sein Wegbleiben von einer solchen poetischen *Tertulia* gegeben zu haben scheint (s. *l. c. p. XXIII.*), wo dann der wortbrüchige Abwesende natürlich dem züchtigenden Witze verfiel. Ich will ein paar dieser Epigramme hersetzen, die den Angegriffenen und die Angreifer am besten charakterisieren, und sonst auch einige für die Biographie Alarcon's brauchbare Notizen enthalten. Von Don Luis de Góngora:

De las ya fiestas reales
Sastre, y no poeta seas,
Si á octavas, como á libreas,
Introduces oficiales.
De ajenas plumas te vales:
Corneja desmentirás
La que adelante y atrás,
Gémina concha, tuviste:
Galápago siempre fuiste,
Y galápago serás.

Von Lope de Vega:

¡Pedirme en tal relacion
Parecer! Cosa escusada;
Porque á mí todo me agrada,
Sino es don Juan de Alarcon.
Versos de tirela son;
Y así, no hay que hacer espantos,
Si son centones ó cantos;
Que es tambien cosa cruel
Ponella la culpa á él
De lo que la tienen tantos[1].

Graceja con apodar
Los que otro tiene en el cuerpo

[1] Man bemerke zur Charakteristik Lope's, dass er nicht auch Alarcon's körperliches Gebrechen verspottet und sich nur auf dessen angebliche literarische Sünden beschränkt hat! — Lope glaubte überdies Ursache zu haben,

Von Quevedo:

Yo ví la segunda parte
De don Miguel de Vanegas,
Escrita por don Talegas
Por una y por otra parte.
No tiene cosa con arte;
Y asi, no queda obligado
El señor Adelantado
Por carta tan singular,
Sino á volverle á quitar
El dinero que le ha dado.

Von Gabriel Tellez:

Don Cohombro de Alarcon,
Un poeta entre dos platos,
Cuyos versos los silvatos
Temieron, y con razon,
Escribió una relacion
De las fiestas, que sospecho
Que, por no ser de provecho,
Le han de poner entredicho;
Porque es todo tan mal dicho
Como el poeta mal hecho.

Von Doctor Mira de Améscua:

Alarcon, Mendoza, Hurtado,
Don Juan Ruiz, ya sabeis
Que la mitad me debeis
Del dinero que os han dado,
Porque soy el que ha inventado
El componer de consuno [1]. —
No pienso daros ninguno. —
Si las leyes son iguales,

---

auf Alarcon zu schmollen, wegen einer satyrischen Anspielung auf sein Stück: *Los donaires de Matico*, in dem Alarcon's: *Las paredes oyen*, *acto* 3º., *escena* 6 (s. Hartzenbusch, *p. XXXIII.*).

[1] Hartzenbusch (*l. c.*) bemerkt dazu, das sei so zu verstehen, dass Mira de Améscua nicht als Gehilfe bei jenem Festgedichte, sondern als Einführer des Ausarbeitens von Komödien in Gemeinschaft mit Anderen diesen Lohn beanspruche. Übrigens ist diese *Décima* sehr dunkel gehalten und hat sogar um einen Vers zu viel.

Esa cuenta no es muy diestra,
Pues cada comedia vuestra
No saliera á doce reales.

Von Alonso Salas Barbadillo:

El segundo Claramonte,
Por llenar mas presto el vaso,
No fué al monte del Parnaso
Por agua, sino á Belmonte.
Ya en soberbia es Rodamonte,
Porque en Belmonte le han dado
El estilo mas rodado;
Y pudiéralo escusar:
Que él tiene para rodar
Una bola en cada lado.

Der Hauptvorwurf in diesen Epigrammen gegen Alarcon — abgesehen von den nur ihre Verfasser entehrenden Witzen über seine körperliche Verunstaltung — ist also: dass er bei seinem auf jene Festspiele gemachten Gedichte sich der Hülfe Anderer, namentlich Mira de Amescua's und Luis de Belmonte's [1], bedient, und überhaupt es so sehr mit fremden Federn ausgestattet habe, dass es mehr einem schlecht zusammengeschneiderten Centon als einem Werke eigener Erfindung glich. Dieser Vorwurf mag vielleicht in Bezug auf dieses Gelegenheitsgedicht gerecht gewesen sein, das Alarcon etwa in grosser Eile machen musste, und dabei sich der Hülfe Anderer bediente und einige Plagiate zu Schulden kommen liess. Aber er wäre ein doppelt ungerechter, wollte man ihn auch gegen seine übrigen Werke geltend machen; denn nicht nur zeichnen sich diese gerade durch die Originalität der Erfindung und Ausführung aus, sondern es ist wohl in dieser Hinsicht nicht leicht Einem so arg mitgespielt worden wie Alarcon, dessen beste Stücke schon bei seinen Lebzeiten Andern zugeschrieben und unter den Namen beliebterer

[1] Von diesen beiden Dichtern ist Mira de Amescua in der That stark von Andern benutzt worden, und Belmonte hat mehrere seiner Komödien gemeinschaftlich mit Andern ausgearbeitet (vgl. v. Schack, II, 457 und 636 und Nachträge, S. 62). Übrigens hat auch Ersterer Vorgänger wieder stark benutzt, wie in seinem „*Ermitaño galan*“ den „Abraham“ der Hrôtswitha und im „*Fenix de Salamanca*“ den Tirso de Molina.

Dichter aufgeführt und gedruckt wurden[1]. Daher sah er sich veranlasst, als er 1634 zu Barcelona die *Parte segunda* seiner „*Comedias*“ (enthaltend 12 Stücke) herausgab, in dem Vorwort dem Leser ausdrücklich zu erklären:

Sabe que las ocho comedias de mi primera parte y las doce de esta segunda son todas mias, aunque algunas han sido plumas de otras cornejas, como son el Tejedor de Segovia, la Verdad sospechosa, Examen de maridos, y otras que andan impresas por de otros dueños: culpa de los impresores que les dan los que les parece, no de los autores á quien las han atribuido, cuyo mayor descuido luce mas que mi mayor cuidado: y asi he querido declarar esto, mas por su honra que por la mia; que no es justo que padezca su fama notas de mi ignorancia, etc.[2]

War jenes Vorwort zum ersten Theile eine trotzig übermüthige Herausforderung der selbstbewussten, die Welt in die Schran-

---

[1] Ich habe oben schon bemerkt, wie durch einen Irrthum Corneille's — den er aber selbst später berichtigt hat (vgl. Puibusque, a. a. O., S. 156) — das Vorbild seines „*Menteur*“, Alarcon's „*Verdad sospechosa*“, von Einigen schon damals dem Lope de Vega, von Andern dem Rojas beigelegt wurde, ein Irrthum, der sich bis auf unsere Tage fortgepflanzt hat; so wird in einem vor mir liegenden Einzeldrucke Alarcon's „*Examen de maridos*“ ebenfalls dem Lope zugeschrieben (auch in Lope's „*Comedias*“, *XII*, Ausgabe von Zaragoza 1633 aufgenommen, sowie die „*Verdad sospechosa*“ im unechten Bande) und in andern Drucken dem Montalvan; ebenso dessen „*Tejedor de Segovia*“ bald dem Calderon, bald dem Rojas (vgl. v. Schack, II, 612). Wiewohl an solchen Imposturen unbezweifelt nur die Habsucht der Buchhändler Schuld war, so beweist doch eben Diess, wie sehr es Alarcon's Rivalen gelungen war seinen Namen in Schatten zu stellen und bald in Vergessenheit zu bringen.

[2] Vgl. Puibusque, a. a. O., S. 430; und v. Schack, S. 612. Bitterer beklagt sich Alarcon über diese literarischen „Krähen“ in seinem „*Don Domingo de Don Blas*“, wo der Gracioso die bekannte Fabel von der mit fremden Federn sich schmückenden Krähe erzählt, und mit folgender Epimythe schliesst:

Y pluguiera á Dios, que dieran
siempre con igual rigor
esta pena al mismo error:
que yo sé bien, que advirtieran
menos falsos m s de cuatro,
que con ajeno vestido
el aplauso han merecido
del púlpito, y del teatro.

ken fordernden Jugendkraft, so ist dieses das bittere, fast verächtliche Lächeln über verkanntes und usurpiertes Verdienst eines gereiften enttäuschten Mannes, der aber durch die leichte ironische Färbung von Bescheidenheit und Resignation noch genug stolzes Selbstgefühl durchblicken lässt.

Dieser edle, stolze Geist hat die ihm wenig entsprechende Hülle am 4. August 1639 zu Madrid verlassen.[1]

Selbst nach diesen spärlichen Notizen und wenigen Charakterzügen, die uns von Alarcon aufbewahrt worden sind, wird es nun nicht mehr Verwunderung erregen, wenn er von seinen Zeitgenossen verkannt, von der Nachwelt vergessen wurde. Konnte ein Dichter etwas Anderes erwarten, konnte unter den damaligen Verhältnissen, bei der Menge von wirklich ausgezeichneten und überaus fruchtbaren dramatischen Talenten, Der hoffen beliebt und berühmt zu werden, dem keine Landsmannschaft emporhalf, denn die Altspanier suchten den Ankömmling aus den überseeischen Provinzen eher niederzuhalten; der nicht um die Gunst des Publicums buhlte, denn er verachtete den unwissenden Haufen, und wagte es sogar ihm zu sagen, dass er ihn für Das halte was er ist; der es verschmähte sich durch die Cameraderie protegieren zu lassen, denn er erregte vielmehr ihren Neid und ihre Verfolgung, da er wohl zu stolz war, sie die höhere Stellung vergessen zu machen, die er durch Geburt, Rang und Hofgunst einnahm; ja haben wir nicht gesehen, dass er wohl dadurch hauptsächlich eine förmliche Verschwörung seiner Zeitgenossen hervorrief, die ihm diese Überhebung so wenig verzeihen konnten, dass sie die Blössen einer übereilten Gelegenheitsarbeit und sogar seine körperlichen Gebrechen benutzten, um in seltener Übereinstimmung über ihn herzufallen, ihn lächerlich zu machen und in den Augen des Publicums völlig zu verderben?[2] Dazu muss man

[1] Hartzenbusch hat nun urkundlich das Datum des Todes Alarcon's nachgewiesen (s. *l. c. p. XXX.*).

[2] Die beiden edelmüthigsten dieser Epigrammatisten-Verschwörung, **Lope de Vega** und **Montalban**, haben freilich ihr an **Alarcon** begangenes Unrecht wieder in Etwas gutzumachen gesucht, indem der Erstere in seinem „*Laurel de Apolo*“ auch Alarcon's lobend gedenkt, Montalban aber in seinem „*Para todos*“ ihn noch mehr nach Verdienst würdigt, indem er sich also über dessen Komödien ausspricht: „*Las disponia con tal novedad, ingenio y acierto, que no habia comedia suya que no tuviese mucho que admirar,*

noch bedenken, dass bald nach Alarcon Calderon und seine Nachfolger so sehr in der Gunst des Publicums stiegen, dass von ihren Vorgängern ausser Lope nur Wenige sich neben ihnen erhalten konnten. Wenn trotzdem einige Stücke Alarcon's sich noch durch längere Zeit auf der Bühne erhielten, wie „*El Tejedor de Segovia*", „*La verdad sospechosa*", „*El examen de maridos*", „*Las paredes oyen*", und wenn man es wagen konnte diese den beliebtesten und berühmtesten Dichtern zuzuschreiben, wie dem Lope, Calderon, Rojas, so ist Diess doch gewiss ein schlagender Beweis von ihrem absoluten Werth, von Alarcon's von persönlichen und zeitlichen Rücksichten unabhängigen Verdiensten. Darin liegt aber auch die Aufforderung an die unparteiische Nachwelt, das von Parteileidenschaft, Ungunst und Sorglosigkeit begangene Unrecht gegen einen Mann wieder gutzumachen, dessen Namen neben denen des Lope, Calderon und Tirso de Molina von ihr gefeiert zu werden verdient. Um nach besten Kräften dazu beizutragen, will ich einige von Alarcon's Komödien auch im Einzelnen besprechen.[1]

Alarcon hat sich fast in allen damals üblichen Gattungen der Komödien versucht. So hat man von ihm mehre Stücke der heroischen Gattung. Über diese hat sich Hr. v. Schack so treffend und schön ausgesprochen, dass ich diese Stelle hierhersetzen will:

„Unter Alarcon's Schauspielen findet sich zwar keines das sich nicht durch Vorzüge auszeichnet; dennoch ragen die heroischen, deren Stoff sich an die nationale Geschichte oder Sage lehnt, über die andern empor. Wohl nirgend hat sich der eigenthümliche romantische Geist, der das spanische Leben jener Zeit durchglühte, mit gleicher Kraft und Fülle ausgesprochen. Was Herrliches und Grosses seit Jahrhunderten in den Klängen der Romanze gelebt hatte und begeisternd in's Herz des Volkes gedrungen war, was Liebliches und Zartes der Ritter am Fenster sei-

y nada que reprender, que despues de haberse escrito tantas, era gran muestra de su caudal fertilisimo."

[1] Denn Lista (a. a. O., S. 177) sagt mit Recht von Alarcon: „*Este poeta no es de aquellos que para conocerlos debidamente basta examinar una ú otra de sus piezas, y presentar muestras de su estilo. Siendo como es original en todas sus producciones, es preciso examinar las comedias de mérito que escribió.*"

ner Dame zum Ton der Guitarre gesungen, hat sich hier in anderer Form noch lebendiger entfaltet. Hier lebt und handelt vor uns jenes ernste und gediegene Volk voll Heldensinn und Glaubenstreue, das seit lange in Spanien heimisch war; und daneben jenes andere das, wie ein sengendes Feuer aus den arabischen Wüsten hervorgebrochen, unter dem milden Himmel bald der angeborenen Wildheit vergass, und in den Zaubergärten Andalusiens seine Feenpaläste baute; wir sehen den jahrhundertlangen Kampf um das Kreuz und den Halbmond, hören den Kriegsruf und das Waffenklirren und dazwischen Lautenton und Liebesklage, bis endlich der Glockenklang den Kriegslärm übertönt, und das siegende Volk die Symbole seines Glaubens auf die Heiligthümer des Propheten pflanzt, aber alles Schöne was beim Besiegten entsprossen in sich aufnimmt und zu noch schönerer Blüthe gedeihen lässt".

Hr. v. Schack rechnet zu den Stücken dieser Gattung vor allen Alarcon's so berühmt gewordenes „*El Tejedor de Segovia*" (Der Weber von Segovia). Da aber davon nicht nur Hr. Chasles eine ausführliche Analyse gegeben hat, sondern auch Ferdinand Denis eine prosaische Bearbeitung (im zweiten Theile seiner „*Chroniques chevaleresques etc.*") und Hr. v. Schack eine treffliche, das Original in Geist, Ton und Form getreu reproducierende metrische Übersetzung (im ersten Theil seines „Spanischen Theaters", Frankfurt a. M. 1845), so kann ich mir ersparen hier näher auf dessen Inhalt und Plan einzugehen. Ich will nur beiläufig bemerken, dass man in der Fabel und dem Hauptcharakter dieses Stücks einige Ähnlichkeit mit Schiller's „Räuber" gefunden hat. (Dies ist z. B. auch Hrn. Moron, a. a. O., VII, 380, aufgefallen, der diese Ähnlichkeit aber eine „*desagradable semejanza*" nennt!) Aber eben diese Ähnlichkeit macht, abgesehen von allem Übrigen, die Verschiedenheit der Auffassung und Behandlung erst recht augenfällig. Schiller hat daraus eine Tragödie gestaltet mit der welthistorischen Idee als Unterlage, dass das conventionelle Recht und die dadurch bedingte Freiheit Aller wohl zum schreienden Unrecht gegen einen Einzelnen werden und ihn zum Austritt aus der Gesellschaft treiben könne, dass aber der Einzelne im Conflict seiner einseitig aufgefassten Berechtigung mit den gegebenen Basen der Gesellschaft dieser zum Opfer fallen müsse. Alarcon aber hat daraus mehr eine dialogisierte Novelle gemacht,

worin er mehr an die äussere Erscheinung sich haltend mit seltener Erfindungskraft und glänzenden Farben einen starken Charakter in den wunderbarsten Verwickelungen und Situationen malt, der, ein Opfer der Intrigue, zwar ebenfalls gezwungen wird als Räuber sich der Gesellschaft gegenüberzustellen, aber durch seine Willenskraft seiner und seiner Familie beleidigten Ehre endlich, freilich auf ächt spanische Weise, Gerechtigkeit verschafft, d. h. sich an seinen Verfolgern rächt und sie zum Widerruf ihrer Verleumdung zwingt, zugleich die Feinde des Vaterlands besiegt, und so als gesühnter und loyaler Caballero wieder in die Gesellschaft zurücktritt. Man sieht, der Deutsche hat vorzugsweise das tragische Pathos der universalhistorischen Idee herausgehoben; der Spanier nur ihre äussere Erscheinung in dem concreten Verhältniss zum Nationalcharakter. Ich möchte daher dieses Stück des Alarcon mehr zu dem seit Lope de Vega auf der spanischen Bühne herrschenden *género novelesco* rechnen, zu dem es selbst nach seiner äussern Eintheilung in zwei Theile[1] gehört, und von welchem Standpunct aus man es nur richtig würdigen wird. Denn nur wenn man die naturgemässe Entwickelung dieser Gattung auf der spanischen Bühne im Auge behält, wird man in diesem und ähnlichen Stücken die wahrhaft dramatische Gestaltung, und die in der nationalen Eigenthümlichkeit und im Volksbewusstsein basierte Berechtigung dieser Gestaltungsweise nicht verkennen, und sie nicht von vornherein nur als ein loses Nebeneinandersein von epischen und dramatischen Elementen ohne die zum ächt dramatischen Kunstwerk nöthige Fusion verurtheilen.[2] Schon dass Lope de Vega als der eigentliche

[1] Ferdinand Denis schliesst aus Ungleichheiten des Stils und der Charaktere, dass beide Theile nicht aus Einem Gusse entstanden seien; und Gil de Zárate bezweifelt sogar, dass Alarcon auch der Verfasser des ersten Theils sei? Auch Hartzenbusch (*l. c. p. VII* und 545) spricht den ersten Theil dem Alarcon ab. Ich muss aber bekennen, dass mir diese Ungleichheiten und Inconsequenzen, die bei Alarcon allerdings seltener sind als bei andern spanischen Dramatikern, nicht so bedeutend scheinen, um die obigen Annahmen und Zweifel zu begründen. Vgl. auch: „Die Schauspiele Calderon's dargestellt und erläutert von Friedr. Wilh. Val. Schmidt." Herausgegeben von Leopold Schmidt. Elberfeld, 1857. 8. S. 468 u. 530.

[2] So haben sich unbezweifelt aus den volksmässigen Räuberromanzen die Räuberkomödien entwickelt, zu denen der zweite Theil des „*El Tejedor de Segovia*" gehört, und bilden eine eigene Unterart des *género novelesco*, wie zahl-

Schöpfer dieser Gattung zu betrachten ist, der sie zuerst aus den vagen Aeusserungen des dunkeln Volksbewusstseins zu einer bestimmten Kunstform des Nationaldramas gestaltete, beweist für ihre Ächtheit und Seinsberechtigung. Darüber einen so competenten eingeborenen Kritiker zu hören wie Hrn. Duran, wird auch den einseitig befangenen Ausländer auf den rechten Standpunct bringen. In seinem Aufsatz über das *Drama novelesco* des Lope de Vega (in der „*Revista de Madrid*“, *II*, 68) findet sich folgende treffende Stelle über die genetische Entwickelung desselben:

„Der Genius unserer Nation verlangte einen unbeschränkten poetischen Spielraum; wollte die Bühne ihn fesseln und befriedigen, so musste sie eine vollständige Geschichte, ein episches Gedicht in seiner Ganzheit zur Aufführung bringen. Uns beirrt es wenig, wenn der Dichter seine Handlung über den Occident und Orient, von einem Jahrhundert zum andern ausdehnte; denn da wir vor Allem im Drama die Geschichte suchten, so folgten wir dem Dichter ebenso willig in seinem Fluge über die Bühne wie der Erzählung des Geschichtschreibers in seinem Buche. Die Begierde nach Neuem, die uns in's Theater führte, und unsere Einbildungskraft machten uns immer bereit, uns den Schöpfungen der Phantasie völlig hinzugeben; und versetzte man uns auch bald in den Himmel, bald in die Hölle, so waren wir schon zufrieden, wenn wir nur sahen, dass der Held, wie auf der Erde, in wunderbaren Grossthaten, verwickelten Intriguen, Kämpfen der Leidenschaften, Conflicten des Ehrenpuncts, der Galanterie und Metaphysik der Liebe, und in ritterlichen und religiösen Handlungen uns und unsere innersten Gefühle reproduciere. Doch war dies Alles noch nicht genug, um das volksmässige Drama zu construieren. Darin bestand allerdings seine Wesenheit; aber zu seiner Zierde verlangte der Nationalgeschmack, dass es sich mit allen Farben der Poesie schmücke: kurz, wir forderten, dass die Lyrik, die Epik und die Geschichte alle ihre Reizmittel auch auf

---

reiche Beispiele beweisen; z. B. „*El amor bandolero*“ und „*Nardo Antonio bandolero*“ von Lope de Vega, „*Luis Perez el Gallego*“ von Calderon, „*El mas valiente Andaluz*“ und „*Lo que puede el desengaño*“ von Monroy, „*El bandolero Solposto*“ von Cáncer, Rosete und Rojas, „*Chico Baturi*“ von Ant. de Huerta, Cáncer, Rosete u. A., Tirso's „*La condesa bandolera*“ und des Cañizares „*El dichoso bandolero*“ gehören mehr in die Gattung der Heiligenkomödien.

der Bühne entwickelten; denn, verwöhnt durch die Pracht, den Reichthum und die Fülle ihrer herrlichen Sprache, konnten spanische Zuhörer auch im Drama nicht den Zauber der verschiedenartigen harmonischen Klänge entbehren". (Vgl. auch v. Schack, II, 338 fg. und Enck in den „Wiener Jahrbüchern der Literatur", LXXXVIII, 67 fg.)

Wenn man Spanier sein muss, um ohne allen kritischen Beigeschmack sich den Schönheiten des „*El Tejedor de Segovia*" hinzugeben, so ist Alarcon's ächt heroisches Schauspiel „*Ganar amigos*" (Wie man Freunde gewinnt) für Jeden ein Hochgenuss, der noch Sinn für Edles, für Freundschaft, Ehre und Grossmuth hat. Diess Stück ist in der That das schönste „Lobgedicht auf die Freundschaft"[1], und der Charakter des Helden, des Marques Fadrique, konnte nur aus einem so edelstolzen Gemüthe wie Alarcon's hervorgehen, und von so fester Meisterhand so trefflich durchgeführt werden. Hier macht nicht die mehr physische Stärke, die durch Leidenschaften gesteigerte Willenskraft den Helden, es ist vielmehr der Sieg über die glühendsten Leidenschaften des Spaniers, über Blutrache, Liebe und Eifersucht, es ist das stolze Selbstgefühl eines edeln Sinnes und eines reinen Bewusstseins und die Macht der Grossmuth, die ihn über Verkennung und Ränke triumphieren, Feinde und Neider in Freunde und Verehrer verwandeln macht; kurz, es fesselt und erhebt uns hier ein allgemein-menschliches Interesse, nur im spanischen Costüme, der Triumph der sittlichen Würde, die selbst die gemeinere Umgebung veredelt. Wir stimmen Hrn. v. Schack vollkommen bei, wenn er davon sagt:

„Die Wirkung dieses Stücks bei der Darstellung musste die ergreifendste sein; es musste nicht blos rühren und erschüttern, sondern zu den grossherzigsten Entschlüssen anspornen. Man darf Alarcon dreist für Denjenigen unter den spanischen Dramatikern erklären, dessen Pathos am reinsten und kräftigsten ist; was er sagt quillt unmittelbar aus dem Born der tiefsten Empfindung und dringt ebenso unmittelbar zum Herzen; seine Be-

[1] Wie Alarcon überhaupt den Werth und die Pflichten der Freundschaft besonders hoch hielt, beweist er noch in mehreren andern seiner Stücke, wie in „*Los favores del mundo*", „*Examen de maridos*", „*El semejante á sí mismo*", u. s. w.

redtsamkeit reisst unaufhaltsam mit sich fort, weil sie die reine Sprache der Seele ist".

Dabei ist diess Stück so durchaus aus Einem Guss, so fest gefugt, und selbst die einzelnen Schönheiten, so gross sie auch an und für sich sind, können erst durch die Ökonomie des Ganzen, ihr feingefühltes Verhältniss zu demselben und ihre richtige Vertheilung so völlig als sie es verdienen gewürdigt werden, dass hier Analysen und Mittheilung von einzelnen Scenen nicht ausreichen, und trotz der trefflichen Analysen des Hrn. v. Schack und des Hrn. Chasles (auch im „*Repertorio americano*", IV, 95 fg., findet sich davon eine ausführliche Analyse mit Auszügen), der noch überdies einige Scenen im prosaischen Auszug mittheilt, wird nur Der einen vollkommenen Begriff davon bekommen, dem das Original zugänglich ist; für die des Spanischen nicht Kundigen aber wäre vor Allem eine Uebersetzung dieses Stücks Alarcon's zu wünschen, das auch jetzt noch und überall, für die Bühne bearbeitet, von grosser Wirkung sein müsste.

Dies Stück führt auch die Titel: „*Lo que mucho vale mucho cuesta*", und „*Quien priva aconseje bien*, und ist unter dem Titel „*Amor, pleito y desafio*" im 22. Bande von Lope de Vega's „*Comedias*" als dessen Werk abgedruckt worden; dieser Band wurde aber bekanntlich erst nach Lope de Vega's Tode von seinem Schwiegersohn Luis de Usategui herausgegeben. Auf dessen Rechnung also und auf den Umstand, dass unter Lope de Vega's Namen auch dieses Stück Alarcon's auf den spanischen Bühnen aufgeführt und in Einzeldrucken in Umlauf gekommen war, und gewiss nicht auf Lope de Vega's Rechnung ist dieses Plagiat zu schreiben, was um so unzweifelhafter wird, wenn man sieht, wie bei grossentheils wörtlicher Wiederholung doch einige Stellen behufs der Aufführung zusammengestrichen worden sind (so ist sogar die erste Scene der dritten *Jornada* des Originals hier als letzte der zweiten noch angefügt)[1].

Minder gelungen im Ganzen, wenn auch ebenso reich an einzelnen Schönheiten ist die heroische Komödie Alarcon's: „*Los pechos privilegiados*" oder „*Nunca mucho costó poco*", die

[1] Wiederholt unter Lope de Vega's Namen abgedruckt im 24. Bande von dessen „*Comedias*" in der Ausgabe von Zaragoza 1633, in dem sich auch Alarcon's „*Examen de maridos*" befindet.

durch den zweiten Titel ein Gegenstück zu dem der vorhergehenden „*Lo que mucho vale mucho cuesta*“ zu beabsichtigen scheint. Hr. v. Schack erwähnt sie nur mit ein paar Worten. Sie gründet sich auf eine Familiensage des Geschlechts der Villagomez. Ein Ahnherr derselben, Rodrigo de Villagomez, Infanzon von Leon, der zur Zeit des Königs von Leon, Alfons' V., lebte, ist in die eine Tochter, Leonore, des Don Melendo, Grafen von Galicien, verliebt, wird von ihr wiedergeliebt, und hat von ihrem Vater, der sein Freund ist, das Versprechen ihrer Hand erhalten. In die andere Tochter dieses Grafen, Doña Elvira, ist aber der König selbst leidenschaftlich verliebt, ohne sie jedoch zu seiner Gemahlin erheben zu wollen. Er will nun, dass Rodrigo, sein Günstling, ihm als Vermittler zur Erreichung seines unlautern Wunsches diene. Rodrigo verweigert natürlich, als wahrer Edelmann und Freund des Grafen, seine Beihülfe, und verliert darob die Gunst des Königs, der sogar seinem Leben nachstellt. Aus der Gefahr, die deshalb Rodrigo zu bestehen hat und welche die Verwickelung des Stücks bildet, rettet ihn seine treue Amme Jimena, eine starke und muthige Tochter der asturischen Gebirge, und von dieser trägt das Stück den sonderbaren Titel: „*Los pechos privilegiados*“ (Die privilegierten Brüste). Denn als der König aus Eifersucht auf den König Sancho von Navarra, der sich um Elvira's Hand bewarb, sich endlich doch entschloss der Tochter seines Vasallen die seine zu reichen, und sein Unrecht gegen Rodrigo und dessen Edelmuth einsehend sich mit ihm versöhnte, und das Geschlecht seines nunmehrigen Schwagers — denn Rodrigo erhält zugleich die Hand seiner geliebten Leonor — auf jede Weise zu ehren suchte, gab er, zur Erinnerung an Jimena's Heldenthat, dem Hause Villagomez das Privilegium, dass alle Ammen, welche Söhne dieses Geschlechts säugen würden, dadurch allein schon den Adel erwürben; und dieses Privilegium hat sich, wie Alarcon am Ende des Stücks sagt, bis auf seine Zeit bei diesem Geschlecht erhalten. Trotzdem dass die Fabel des Stücks zu sehr das Gepräge einer ächt spanischen Adelsanekdote trägt, trotz der Mängel des Plans — denn im ganzen zweiten Act rückt die Handlung nicht weiter — zeugt es doch in den Charakteren und einzelnen Scenen von dem Genie des Dichters. So ist der Charakter des eigentlichen Helden, Rodrigo, trefflich angelegt und durchgeführt, und erregt durch seinen Edelmuth, der Leben und Liebe der Ehre und

Freundestreue unbedenklich zum Opfer bringt, im hohen Grade das Interesse. So ist die Scene von grosser Wirkung in welcher Rodrigo dem Ansinnen des Königs, ihm zum Kuppler zu dienen, mit Entrüstung entgegentritt, und ihm mit Freimuth erklärt, durch ein solches Ansinnen verleugne der König seine Selbstachtung, ihm aber, seinem Freunde, beweise er Verachtung. Der darauf folgende Monolog Rodrigo's, als er sieht, dass er durch seine Unerschütterlichkeit die Gunst des Königs verloren habe, ist in Gesinnung, Diction und Sprache ein Meisterstück:

¿Esto es servir? ¿esto son
los premios de la fineza?
¿los fines de la grandeza?
¿los frutos de la ambicion?
¿de modo que la razon
no ha de ser ley, sino el gusto,
y que cuando el rey no es justo,
quien conserva su privanza
viene á dar cierta probanza
de que tambien es injusto?
Pues no, no perdais, honor,
la alabanza mas segura:
que ser privado es ventura,
no quererlo ser, valor.
El privar es resplandor
de ajenos rayos prestado,
y es luz propia haber mostrado
que quiso más ser Rodrigo
buen amigo de su amigo,
que de su rey mal privado.

So ist die Schlussscene des ersten Acts von grosser Wirkung durch die Situation und den kräftigen an Alfieri erinnernden Lakonismus des Dialogs. Der Graf Melendo tritt nämlich dem König, den er nicht erkennt, und dessen neuem gefügigern Günstling Ramiro, die in sein Haus eingedrungen waren um seine Tochter Elvira zu verführen, an der Spitze seiner Familie entgegen:

Conde. ¡Muera el aleve Ramiro!
Ramiro. Perdidos somos, señor.

Bermudo. ¡*Mueran!*
Elvira. ¡*Ay de mi!*
Alfonso. *Tenéos*
al rey.
Conde. ¿*Al rey?*
Alfonso. *Si.*
Conde. *El rey sois,*
aunque no lo pareceis (senkt sein Schwert) etc.

Von den drei übrigen heroischen Komödien Alarcon's: „*La amistad castigada*", „*El dueño de las estrellas*" und „*La crueldad por el honor*", haben die beiden erstern die Anekdote aus der griechischen Geschichte entlehnt (von Dionysius von Syrakus und von Lykurg), sie aber in Handlung, Charakteren, Gesinnung und Costüme so sehr hispanisiert, dass schon dieser parodische Contrast fortwährend störend wirkt, wofür einzelne gelungene Scenen kaum entschädigen. Die zweite und die letzte haben einen tragischen Ausgang. Von dieser letzten, die auf einer Anekdote aus der Geschichte von Aragon (Mariana, Libro XI, Cap. IX) beruht, hat Hr. v. Schack eine Analyse gegeben (auch Lista hat alle drei analysiert und Proben davon mitgetheilt; sie befinden sich sämmtlich im zweiten Bande von Alarcon's „*Comedias*"), und sagt davon, dass sie an Grossartigkeit der Conception und Energie der Ausführung den besten Stücken dieser Gattung von Alarcon kaum nachstehe.

Wenn wir schon bei den bisher besprochenen Stücken Alarcon's bemerkt haben, dass ihr Hauptvorzug in dem Herausheben der sittlichen Idee und in der trefflichen Zeichnung und Durchführung der Charaktere bestehe, so gilt Diess noch viel mehr von jener Gattung, als deren eigentlicher Schöpfer unter den Spaniern er gelten kann, und der er seinen europäischen Ruf verdankt. Ich brauche wohl kaum zu sagen, dass ich damit Alarcon's *Comedias de costumbres,* die sogenannten Charakterlustspiele meine: denn wem ist nicht „*La verdad sospechosa*" wenigstens durch Corneille's „*Menteur*" bekannt! Diess Stück — von dem noch überdiess Schack, Chasles, das „*Repertorio americano*", *IV*, 112 sg., und Lista Analysen und Auszüge gegeben, und das im Original auch in Ochoa's „*Tesoro*" abgedruckt ist[1] — ist allein

[1] Von den Brüdern Diego und José de Figueroa ist eine „glückliche Nachahmung" dieses Stücks erschienen: „*Mentir y mudarse á un tiempo.*"

hinreichend, um Alarcon's Meisterschaft in der Charakteristik im hellsten Lichte zu zeigen, und wie er es verstanden hat, ein abstractes Laster in einer concreten Figur zu personificieren, und einen an und für sich so trivialen Satz als: „Die Lüge vernichtet sich selbst und die Wahrheit ist das sicherste Mittel zum Ziel", so poetisch einzukleiden, dass man in der That mit Hrn. Chasles ausrufen muss: „*Il est poète dans le mensonge!*" Man wird aber die Vorzüge der Originalkomödie erst dann recht würdigen lernen, wenn man sie mit ihren zahlreichen Nachahmungen und insbesondere mit der berühmtesten, Corneille's „*Menteur*", vergleicht. Hr. v. Schack sagt:

„Ihre Vorzüge treten erst recht in ein helles Licht, wenn man sie mit der trockenen und farblosen Nachbildung des Corneille vergleicht, in welcher fast alle geistreichen Züge und anmuthigen Wendungen des Originals zerstört sind, und eine in jedem Striche lebenvolle Skizze zu einem langweiligen moralischen Exempelstück entstellt ist".

Man vergleiche nur z. B. den Charakter des Vaters des Lügners, der bei Corneille zum Schwachkopf und *dupe* wird, der aber bei Alarcon ein stolzer, ächt spanischer Edelmann ist, der gar nicht begreifen kann, wie sein Sohn, ein Sprosse seines Stammes, sich bis zur Lüge erniedrigen könne, und daher trotz aller Warnungen und Erfahrungen immer wieder seinem Sohne Glauben schenkt, aber nicht aus väterlicher Schwäche, sondern weil ihm selbst die Lüge so durchaus fremd und verächtlich ist; gewiss ein sehr feiner Zug!

So hat Corneille in der Katastrophe dem Stücke die Spitze abgebrochen; denn bei Alarcon erfährt der Lügner nicht schon vor der Trauung, dass die ihm bestimmte Braut nicht die Geliebte ist, wegen der er das ganze Lügengewebe gesponnen, und sieht sich unvermuthet selbst darin gefangen und gezwungen der ungeliebten Lucrecia die Hand zu reichen, während er bei Corneille, schon früher von seinem Irrthum unterrichtet und sich damit tröstend, dass auch die Andere nicht übel sei, sich entschliesst *de faire bonne mine à mauvais jeu*, und sogar wieder von neuem lügt, indem er vorgiebt, die ihm nun Angetraute sei ja eigentlich das Ziel seiner Wünsche gewesen. Wie gemein gegen die poetische Gerechtigkeit Alarcon's!

Durch dieses Stück hat Alarcon gewissermassen dem Mo-

lière, und durch diesen dem französischen Charakterlustspiel den Impuls gegeben; denn nachdem Molière den „*Menteur*“ kennen gelernt hatte, erkannte er seinen eigentlichen Beruf, und schrieb den „*Misanthrope*“.[1] „*La suite du menteur*“ des Corneille ist Lope de Vega's „*Amar sin saber á quien*“ nachgeahmt.

Er hätte aber ein besseres Gegenstück zum „*Menteur*“ in einer andern nicht minder guten *Comedia de costumbres* des Alarcon selbst gefunden, in dessen „*Las paredes oyen*“ (Die Wände haben Ohren). Auch dieses Stück hat eine sittliche Pointe oder sogenannte moralische Tendenz, es sucht den ebenfalls trivialen Erfahrungssatz zu exemplificieren: dass der Verleumdungssüchtige, der Jedem nur Böses nachsagt, am Ende selbst von Allen als böse erkannt, gehasst und geflohen wird. Dieser Gegenstand ist häufig dramatisch bearbeitet worden, wie von Gresset in seinem „*Méchant*“, in Sheridan's „*School of scandal*“, und selbst unter den Spaniern von Lope de Vega in „*El premio del bien hablar*“ (dass Lope's Stück aber unbezweifelt später als das Alarcon's abgefasst wurde, hat Hartzenbusch, *l. c. p. XVI.* nachgewiesen). Die Fabel von Alarcon's Stück ist ganz einfach. Um die Hand der reichen, schönen und vornehmen Witwe Doña Ana de Contreras bewerben sich zwei Cavaliere, die an Rang zwar gleich, in allem Übrigen aber wahre Gegensätze sind. Don Mendo ist von liebenswürdigem, einnehmendem Aeussern und wohlhabend; aber er kann seine böse Zunge so wenig bezähmen, dass er zum Verleumder aus Gewohnheit wird. Don Juan ist weder von der Natur noch vom Glücke begünstigt, hat aber eine desto schönere Seele, voll Edelmuth, Wahrheitsliebe und Zartsinn. Die schöne Witwe hat Verstand, Herz und Erfahrung, und überlässt sich daher nicht mehr, wie ein Mädchen das zum ersten mal liebt, blindlings der Leidenschaft; aber sie bleibt am Ende doch ein Weib, das sich durch die äussere gefälligere Erscheinung blenden lässt, und begünstigt daher anfangs den Don Mendo, der seine Vorzüge geltend zu machen weiss, und weist

---

[1] Bei dieser Gelegenheit will ich bemerken, dass Molière's „*L'école des maris*“ nicht Lope de Vega's „*Discreta enamorada*“, oder „*La bella mal maridada*“ nachgebildet ist, sondern Antonio Hurtado de Mendoza's „*El marido hace muger*“ (vgl. Mesonero Romanos in der „*Revista de Madrid*“, *IV.* 160).

den edeln, aber im Gefühle seiner Unschönheit und Armuth furchtsam auftretenden Don Juan zurück.[1] Don Mendo hatte, bevor er sich um Doña Ana bewarb, ein Liebesverhältniss mit

---

[1] Eine der reizendsten Scenen, voll feiner charakteristischer Züge, in einem meisterhaften Dialog ist eben die, in welcher Don Juan der Doña Ana seine Liebe gesteht, und von ihr abgewiesen wird:

Doña Ana.

Pues, señor Don Juan, á Dios.

Don Juan.

Tened; ¿no me respondeis?
¿De esa suerte me dejais?

Doña Ana.

¿No habeis dicho que me amais?

Don Juan.

Yo lo he dicho, y vos lo veis.

Doña Ana.

¿No decis que vuestro intento
no es pedirme que yo os quiera
porque atrevimiento fuera?

Don Juan.

Así lo he dicho, y lo siento.

Doña Ana.

¿No decis que no teneis
esperanza de ablandarme?

Don Juan.

Ya lo he dicho.

Doña Ana.

Y que igualarme
en méritos no podeis
¿vuestra lengua no afirmó?

Don Juan.

Yo lo he dicho de este modo.

Doña Ana.

Pues si vos lo decis todo,
?qué quereis que os diga yo?

Ich habe oben bemerkt, dass, nach Hartzenbusch' nicht unwahrscheinlicher Annahme, Alarcon in diesem Don Juan zum Theil sich selbst habe schildern wollen.

Doña Lucrecia gehabt, und bewahrte dieser noch immer einige Neigung. Seiner Gewohnheit gemäss redete er ihr nun hinterm Rücken Übles nach; trotzdem schrieb er ihr noch Briefe, in welchen er seine gegenwärtige Geliebte ebenso wenig schonte. Doña Ana wird aber zufällig und unbemerkt hinter ihrem Gitterfenster (*reja*) Ohrenzeugin eines Gesprächs, welches Don Mendo, Don Juan und ihr dritter Anbeter, der Herzog von Urbino, führen, und dessen Gegenstand eben sie selbst ist. Mit Erstaunen hört sie, wie der von ihr so sehr begünstigte Don Mendo sich gegen den Herzog über sie lustig macht, wie er nicht nur über ihre geistigen Gaben, sondern, was ein Weib noch schwerer verzeiht, sogar über ihre reifere Jugend und ihre künstlich erhöhte Schönheit spöttelt; sie hört aber zugleich, wie der verschmähte Don Juan sich mit Edelmuth ihrer annimmt, und mit Enthusiasmus ihre Reize und ihre Tugenden preist. Als nun noch überdiess einer jener Briefe Mendo's an Lucrecia in ihre Hände kommt, erreicht ihre Indignation den höchsten Grad, und sie giebt dem verleumderischen Liebhaber den Abschied. Vortrefflich ist die Scene, in welcher sie ihm seine übeln Nachreden mit seinen eigenen Worten vorhält, er darüber erstaunt, durch neue Verleumdungen und Lügen sich durchhelfen will, indem er den Don Juan als Sprecher dieser Worte anklagt, und kurz die Rolle spielen lässt die er nun selbst spielt, sie aber ironisch ihm zustimmend wieder mit seinen eigenen Worten das boshafte Urtheil wiederholt, das er bei jener Gelegenheit nach Don Juan's Abgang über diesen gegen den Herzog geäussert hatte, wodurch sein Erstaunen und seine Verlegenheit noch gesteigert werden, sodass er sich nun nicht mehr anders zu helfen weiss, als den Herzog der Verleumdung und Zwischenträgerei zu beschuldigen. Diese Scene ist um so effectvoller, als der Herzog und Don Juan verkleidet Alles mit anhören. Don Juan hatte nämlich sich entschlossen, als er für sein Werben keine Hoffnung sah, das des Herzogs zu unterstützen, um, in edelmüthiger Liebe das Glück der Geliebten über sein eigenes setzend, sie wenigstens durch die Hand eines Würdigern beglückt zu wissen. Der Herzog wollte aber incognito Doña Ana kennen lernen; er und Don Juan benutzten daher die Gelegenheit, die ihnen Ana's Fahrt von Alcalá nach Madrid darbot, um sich als Kutscher zu verkleiden, und statt der gemietheten sie abzuholen. Dieses mehr im

Scherz gemeinte *Quid pro quo* ward aber von ernsten Folgen; denn Don Mendo war in seiner Verzweiflung der Geliebten nachgeeilt, hatte sie unterwegs überfallen, und wollte nun erzwingen, was er von ihr freiwillig zu erhalten nicht mehr hoffen konnte. Da zeigten sich die vermeintlichen Kutscher als wahre Caballeros, beschützten die Ehre der Doña Ana, und verjagten und verwundeten den gewaltsamen Liebhaber. Als Doña Ana nun den wahren Hergang erfuhr, als sie erfuhr mit welch uneigennützigem Edelmuthe Don Juan für ihr Wohl besorgt war, verwandelte sich ihre Abneigung gegen ihn in Achtung und Liebe, und sie reichte ihm ihre Hand. Ja selbst Lucrecia, mit der sich Don Mendo nun halb *par dépit* halb aus Neigung vermählen wollte, zog ihm einen früher seinetwegen verschmähten Liebhaber vor, und so sah sich der Verleumder von Allen verachtet und verlassen, und als er nun von den Folgen seines Lasters erschüttert ausruft:

¡ Todo lo pierdo!
¿ Para qué quiero la vida?

antwortet ihm sein frühere Freund, und nun Lucrecia's Bräutigam, mit einer fast tragischen Wendung:

Júzgala tambien perdida,
Si en hablar no eres mas cuerdo.

Man sieht schon aus dieser trockenen Skizze, wie wohl berechnet und trefflich durchgeführt Plan und Charakteristik in diesem Stücke sind, es hat nicht nur Das mit den meisten Alarcon's gemein, dass keine Scene müssig, keine Person überflüssig ist, sondern hier wird durch den Contrast der Charaktere die beabsichtigte Wirkung noch erhöht, und besonders ist der immer misliche Übergang von Liebe zu Verachtung, von Abneigung zu Liebe in dem Charakter der Doña Ana fein und wahr motiviert, ja schon darin, dass sie von vornherein als kein leidenschaftliches Mädchen, sondern als eine besonnene, erfahrene Witwe erscheint, hat der Dichter seinen richtigen Tact bewiesen. Dieses Stück, das man nicht genug empfehlen kann, und das sich auch jetzt noch wirksam für unsere Bühne bearbeiten liesse, befindet sich im Original abgedruckt auch in Ochoa's „*Tesoro*", der es mit Recht der „*Verdad sospechosa*" gleichstellt.[1] Man muss sich

[1] Diese beiden Stücke wurden nach Lista's und Hartzenbusch' Angabe in

wundern, dass weder Schack noch Chasles dieses Stücks gedacht haben.

Das dritte Stück Alarcon's, welches ich noch zu den *Comedias de costumbres* rechne, ist „*Don Domingo de Don Blas*“ oder „*No hay mal que por bien no venga*“.[1] Auch in diesem Stück ist ein ungewöhnlicher Charakter vorangestellt, dessen Schilderung und Entwickelung selbst die Intrigue untergeordnet wird. Don Domingo de Don Blas — schon durch diesen auffallenden Namen ausgezeichnet, denn er hatte nur unter der Bedingung seinen reichen Verwandten Don Blas beerbt, dass er in dieser Weise dessen Vornamen mit dem seinen verbinde — ist eine originelle Figur, die auf dem spanischen Theater wohl einzig dasteht, und eher der englischen Bühne angehören könnte. Don Domingo hatte in jüngern Jahren an der Seite seines Verwandten Don Blas sich als tüchtiger Soldat ausgezeichnet, dann den Don Blas, der sich durch Kriegsbeute bereichert hatte, beerbt, und konnte nun seinem angeborenen Hang zum Comfort sich ganz hingeben, was er auch so sehr that, dass er sich über alle bei den Spaniern so hoch gehaltene, conventionnelle Rücksichten hinaussetzte, sobald sie mit Dem was er für zweckmässig und bequem hielt, in Conflict kamen. Demgemäss liess er sich z. B. seine Kleidung ganz abweichend von der Mode, und vielmehr ihrer Bestimmung entsprechender machen; so suchte er bei der Wahl seiner Wohnung Alles zu vermeiden, was seine Bequemlichkeit stören konnte, ja selbst in seinen Liebesangelegenheiten berücksichtigte er vor Allem den Comfort, und da er sah, dass er grosse Hindernisse zu überwinden hätte, um die Schöne zu erobern, um die er sich zuerst bewarb, weil sie eben seine nächste Nachbarin war, so

---

der neuesten Zeit auf den Bühnen Spaniens wieder mit grossem Beifall aufgeführt.

[1] Dieses Stück findet sich nicht in der Sammlung seiner *Comedias*. Es liegt mir vor in einem Bande einer Mischsammlung, welcher den Titel führt: „*Sexta parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*“ (Zaragoza, 1653. Vgl. hierüber die treffliche Abhandlung: „Über die älteren Sammlungen spanischer Dramen“ von Eligius Freiherrn v. Münch-Bellinghausen, Wien, 1852. 4. S. 55 und 56.). Von dem „*Don Domingo de Don Blas*“ des Alarcon besitzt die Hofbibliothek noch einen modernen Einzeldruck von Valencia 1777. Auch im vierten Bande der grossen madrider Sammlung findet sich dieses Stück abgedruckt.

vertauschte er sie ohne grossen Gram mit ihrer nicht minder schönen Base, die er in ihrem Hause fand, und die ihm auf halbem Wege entgegenkam: denn als ihm sein Diener (der Gracioso) bei seiner Vermählung am Ende spottend zuruft:

> *¿Qué haceis?*
> *mirad, que no se acomoda,*
> *Don Domingo, quien se casa.*

antwortet er ihm sehr charakteristisch:

> *Quien alcanza el bien que adora,*
> *pues cumple ardientes deseos,*
> *comodidades negocia.*

Nur in zwei Fällen vergisst er Bequemlichkeit, Comfort, und selbst die Sorge für sein Leben, wenn es nämlich die Wahrung der ritterlichen Ehre, und die Treue für seinen König (*pundonor y lealtad*) gilt, hierfür scheut er kein Opfer, hierin bleibt er ganz Spanier: er zögert keinen Augenblick sich zu schlagen, als es seine Ehre erfodert, und thut es mit dem Muthe und der Gewandtheit eines geübten Kriegsmanns; er unterwirft sich allen Unbequemlichkeiten eines Gefängnisses, verachtet jede Drohung und scheut keine Gefahr, um eine Verschwörung gegen seinen König zu vereiteln, an deren Spitze noch dazu der Thronerbe steht, dessen Rache ihn mit dem Verlust seines Vermögens und Lebens bedroht. So trägt in ernsten und wesentlichen Dingen auch bei ihm der Nationalcharakter den Sieg über den individuellen, über Neigung und Gewohnheit davon; während er in Nebensachen, besonders in den wirklich an's Überspannte oder Lächerliche streifenden, sich mit der Philosophie eines kosmopolitischen oder vielmehr egoistischen Epikuräers auch über hochgehaltene Nationalsitten hinaussetzte, und es z. B. überflüssig fand, wenn seine Schöne foderte ihr durch Serenaden seine Liebe zu beweisen, da man sich dabei leicht verkühlen kann und ein kranker Liebhaber wenig Vergnügen schafft, oder sich nicht schämte, eine Einladung des Prinzen zurückzuweisen an dem Stiergefechte thätigen Antheil zu nehmen, da er es ungereimt fand, mit einer Bestie, die ihn nicht beleidigte, sich in einen Zweikampf einzulassen und sein Leben gegen einen Stier zu wagen, das er im Kampfe gegen die Mauren besser zu verwenden wisse: doch schickt er dem Prinzen, damit er es ihm nicht

als Filzigkeit auslege, die Summe, die ihm die Ausrüstung zum Stiergefecht gekostet hätte mit der ironischen Entschuldigung:

Y así, mi comodidad
resultará en su provecho,
y en mi disculpa, que entiendo,
que mas gusto le he de dar
en dárselos sin caer,
que con gastarlos cayendo.

Worauf Ramiro, der ihn im Namen des Prinzen dazu eingeladen hatte, seinen Charakter richtig würdigend bemerkt:

Injusto nombre os ha dado
la fama, que loco os llama,
que mejor puede la fama
llamaros desengañado.

Und in der That blickt bei dieser durch so viele treffende Züge meisterhaft durchgeführten Charakteristik dieses naturwüchsigen Sonderlings die Absicht des Dichters durch, so manche naturwidrige Nationalsitte zu ironisieren. Zugleich ist dieses interessante Charakterbild mit einer gut angelegten, und — was bei den Intriguenstücken der Spanier, selbst denen Alarcon's seltener — natürlich und fein gelösten Intrigue verbunden, indem dieser Freund naturgemässer Lebensweise und des Comforts durch die tollen Streiche seines Nebenbuhlers in die kitzlichsten und gefährlichsten Situationen verwickelt, und dadurch der Contrast noch erhöht wird. Eins nur wird darin dem Nichtspanier revoltant vorkommen, dass nämlich eben Don Domingo's Nebenbuhler, ebenfalls ein Vollblutedelmann aber dabei ein Industrieritter, nicht blos tolle sondern auch schlechte Streiche macht (er ist im Begriff einen Diebstahl mit Einbruch, und vielleicht sogar einen Raubmord an dem geizigen Vater seiner Geliebten zu begehen), und doch wieder rehabilitiert und sogar mit der Hand seiner Geliebten beglückt wird, weil er durch Don Domingo's begeisternde Rede und edelmüthiges Beispiel aufgestachelt (übrigens eine der schönsten Scenen) Alles daransetzt, um die Verschwörung gegen den König zu vereiteln.

Man wird den vollen Werth dieses Stücks[1] erst recht

[1] Hr. v. Schack, der es in dem Artikel über Alarcon mit ein paar Worten abgefertigt hatte, macht in den Nachträgen (III, 553—554) sein Unrecht

schätzen lernen, wenn man es mit der unter demselben Titel erschienenen Überarbeitung Antonio Zamora's vergleicht. Dieser hat daraus eine *Comedia de figuron* gemacht, wozu in dem Charakter der Hauptperson allerdings eine nahe Veranlassung lag. Aber wie armselig, ja widerlich nimmt sich Zamora's Zerrbild neben dem natürlich und fein angelegten, und edel gehaltenen Originalbilde Alarcon's aus, der mit sicherm Takte die Gränze des Fein- und Niedrigkomischen scharf beobachtend seinen Helden so darstellte, dass man wohl über seine Absonderlichkeiten lächeln, ihn aber nie lächerlich finden kann; hier bedurfte es in der That nur eines plumpen Copisten, um durch dicker aufgetragene Farben und schärfer markierte Linien aus der anmuthigen Physiognomie eines geistreichen Sonderlings die widerliche Fratze eines täppischen Narren zu machen. Ebenso plump hat Zamora die mit Alarcon's gewöhnlicher Oekonomie und Consequenz angelegte und durchgeführte Intrigue durch überflüssige Personen, Verwickelungen und Episoden überladen und ihre Einheit zerstört; denn nur gegen Zamora's Behandlung kann Moratin's Tadel, der Alarcon's Original gar nicht gekannt zu haben scheint, billig genannt werden, wenn er die Verbindung einer Staatsaction mit niedrig komischen Elementen und Charakteren „geschmacklos" nennt[1]. Bei Alarcon wird gerade dadurch der Charakter des Don Domingo innerhalb der Gränze des Edeln und Feinkomischen gehalten, dass er, der im Privatleben seinen Comfort über Alles liebt, da wo es gilt die Ehre und das Recht des Königs zu wahren, mit Selbstvergessenheit und Energie auftritt. Wie fein geführt und für Spanien vollkommen befriedigend ist endlich die Katastrophe bei Alarcon, während Zamora's Ca-

---

wieder gut, und würdigt ebenfalls den Werth desselben als eines ausgezeichneten Charakterstücks.

[1] Moratin sagt in dem *Discurso preliminar* zu seinen „*Comedias*", worin er eine Übersicht der Geschichte des spanischen Theaters vom Anfang des 18. Jahrhunderts bis auf seine Zeit giebt, von Zamora's Übertreibung mit Recht („*Biblioteca de autores españoles*", *II*, 308): „*En la comedia de Don Domingo de Don Blas confundió Zamora grandes intereses de reyes y príncipes con afectos comunes y situaciones de indecorosa ridiculez. La figura cómica de Don Domingo, bien imaginada* (aber nicht von Zamora, sondern von Alarcon) *y mal sostenida, hace reir no pocas veces, pero sus gracias mezcladas con intolerables descuidos no dan una idea favorable del buen gusto de aquel poeta.*"

ricaturkomödie in der That wie ein toller Spass in einem Narrenhaus endet!

Wenn ich die drei zuletzt besprochenen Stücke Alarcon's besonders hervorgehoben, und von seinen übrigen Lustspielen gesondert habe, so geschah es desshalb, weil in ihnen der Nachdruck auf der Charakterschilderung liegt, und dieser selbst die Intrigue untergeordnet wird. Übrigens bilden diese später sogenannten *Comedias de costumbres* nur eine Unterart der *Comedias de intriga* oder *Comedias de ingenio*, und ihr Unterschied von diesem Genus ist mehr ein zufälliger, wenn sich eben einem Dichter ein solcher Charakter bei der Erfindung der Intrigue darbot, der sein Interesse so sehr in Anspruch nahm, dass er dessen Schilderung und Entwickelung sein Hauptaugenmerk zuwandte. Die ältern Spanier betrachteten diesen Unterschied als so unwesentlich, dass sie für diese Art keinen eigenen Namen hatten, und die Intrigue (*la maraña*) und die Verwickelung (*el enredo*) blieben in der Regel für sie so sehr die Hauptaufgabe, der sie ihre ganze Erfindungskraft (*ingenio*) zuwandten, dass sie darüber die Charakteristik oft ganz vernachlässigten. Ja in den meisten dieser Intriguenstücke — die man gewöhnlich, aber, wie Hr. v. Schack gezeigt hat, irrig von einem unwesentlichen Merkmal *Comedias de capa y espada* genannt hat — sind die Charaktere typisch und mehr conventionnelle Masken, die *Galanes*, *Damas*, *Viejos*, *Graciosos* und *Criados* sind alle wie nach Einer Patrone gemacht, selbst der Ausdruck ihrer Gefühle ist fast stereotyp, und sie dienen eben nur, um die Intrigue in Scene zu setzen und zu figurieren: sie sind in der That mehr *Figuras*, wie sie in ältern Drucken genannt werden, als *Personas*. Aber in der Intrigue haben die Spanier eine staunenswerthe Erfindungskraft gezeigt, das einfache Thema des Conflicts zwischen Ehre, Liebe, Eifersucht und Rache haben sie tausendfach, so unerschöpflich variiert, dass es immer wieder mit einem neuen Reiz, mit neuen Überraschungen und Situationen erscheint. Man könnte diese Gattung von Stücken mit ingeniosen Schachpartien vergleichen, wo man mit gegebenen Figuren und Situationen schwierig ausgedachte Aufgaben zu lösen sich vorsetzt. Nur wenn man diesen Gesichtspunct im Auge behält, wenn man eingedenk bleibt, dass es in der Regel gar nicht die Absicht der Dichter war, Charaktere zu schildern oder gar Tendenzen unterzulegen, dass sie vielmehr

ihre ganze Kraft darauf wandten, ingenios verwickelte Handlungen zu erfinden, durch überraschende Situationen zu interessieren, und durch spannende Conflicte auf die Lösung begierig zu machen, kurz, dem Zuschauer mit bekannten Personen und Motiven ein neues geistreiches dramatisches Räthsel aufzugeben und überraschend zu lösen, wenn man Diess und die Genesis dieser Gattung aus der im Nationalcharakter begründeten Vorliebe der Spanier für novellistische Einkleidung und casuistische Dialektik sich vergegenwärtigt, wird man ihre Intriguenstücke überhaupt, und das von den einzelnen Dichtern darin Geleistete richtig würdigen und billig beurtheilen. Diess musste ich vorausschicken, um auch an Alarcon's Leistungen in diesem Genre den rechten Massstab anlegen zu machen, und zugleich um mich zu entschuldigen, wenn ich im Folgenden nur Andeutungen zu ihrer Würdigung, nicht aber die zu einer erschöpfenden Beurtheilung nöthigen Prämissen geben kann; denn dann müsste ich von jedem Stücke wenigstens die Ver- und Entwickelung — was eben den rechten Massstab abgiebt — vollständig mittheilen, was hier zu weit führen würde.

Den Übergang von den Charakterstücken zu den Intriguenstücken des Alarcon bildet am besten „*Antes que te cases mira lo que haces*" oder „*Exámen de maridos*"[1]; denn auch in diesem Stück zeichnet sich die Charakteristik — wenn auch nicht mehr Hauptaugenmerk des Dichters — doch, wie Hr. v. Schack sagt, „durch Schärfe, Lebendigkeit und Mannichfaltigkeit aus". Von der Combination des Plans, der Hauptsache, worauf es bei der Beurtheilung desselben ankommt, sagt er, dass sie „von der grössten Gewandtheit und Überlegung zeuge", und dass das Stück reich an „den interessantesten Situationen" sei. Das ist aber für ein Intriguenstück das grösste Lob. Die Fabel dieses Stücks gründet sich, wie jener Theil von Shakspeare's „*Merchant of Venice*", der die Prüfung durch die drei Kästchen enthält, auf

---

[1] Es erschien in dem erwähnten 24. Bande von Lope de Vega's „*Comedias*", und in einem Einzeldruck aus dem vorigen Jahrhundert, wo es ebenfalls fälschlich dem Lope de Vega beigelegt wird, mit dem Beisatz: „*Representada por la Compañia de la calle de la Cruz*"; auch Lista bemerkt, dass diess das einzige Intriguenstück Alarcon's sei, das noch zu seiner Zeit auf der Bühne sich erhalten hatte.

eine alte Volkssage[1], die aber hier so gewendet ist, dass ein reiches, schönes aber verwaistes Mädchen, die Tochter eines Marques, in dem Testamente ihres Vaters nur den Rath findet: „*Antes que te cases mira lo que haces*“ (Bevor du dich vermählst, prüfe wohl was du thust). Aus Pietät beschliesst sie sich nun strenge an diesen Rath zu halten, und alle ihre Freier einer Prüfung zu unterwerfen, nicht ohne die geheime Hoffnung, dass diese Prüfung mit der Wahl zusammentreffen werde, welche ihr Herz schon halb und halb getroffen hat; sie hofft nämlich, dass der von ihr geliebte Marques Don Fadrique auch in der Prüfung sich als der würdigste unter den zahlreich sich einstellenden Freiern bewähren werde. Aber Blanca, die verlassene Geliebte desselben, weiss es so anzustellen, dass die Kunde von geheimgehaltenen abschreckenden Gebrechen, die sie ihm andichtet, auf eine glaubwürdige Weise der Ines mitgetheilt wird. Der Kampf der nun in Ines entsteht zwischen Verstand und Herz, zwischen der warnenden Stimme des Vaters und den beschönigenden Lockungen der Liebe, dieser innere Kampf wird noch gesteigert durch den ebenso zweifelhaften Ausgang des äussern, des feierlich abgehaltenen Wettkampfes der Freier in ritterlichen Übungen und dialektischen Künsten; denn aus diesen sind als Sieger zu gleichen Theilen der Marques und der Graf Don Carlos hervorgegangen, und schon ist Ines im Begriff dem Letztern als dem Fleckenlosern gegen die Neigung ihres Herzens, und eingedenk des väterlichen Rathes ihre Hand zu reichen, als dieser, ein intimer Freund des Marques, und mehr nur Ehren halber sein Nebenbuhler, sie bei seinem Ritterwort versichert, dass die seinem Freunde beigelegten heimlichen Gebrechen nur eine Erdichtung seien, und zu dessen Gunsten auf ihre Hand verzichtet, die sie nun mit der freudigen Beruhigung, die Wahl des Herzens durch die Prüfung bestätigt zu sehen, dem Marques reichen kann. Ächt ritterlich und zart ist auch hier das Verhältniss der beiden Freunde gehalten, von denen jeder zurückgetreten wäre, als er die Bewerbung des Freundes erfährt, wenn sie nicht durch die Gesetze der Ehre verpflichtet worden wären bei der einmal öffentlich ausgesprochenen Bewerbung zu beharren. Aber auch als

[1] Vgl. „Quellen des Shakspeare“, von Echtermeyer, Henschel und Simrock, III, 201 fg. (Berlin, 1831).

Nebenbuhler bewahren sie sich das freundschaftliche Vertrauen: so theilt der Marques seinem Freunde mit, welche heimliche Gebrechen ihm seine verlassene Schöne angedichtet habe, um ihn damit bei Ines zu verleumden, was er durch ein komisches Abenteuer seines Bedienten erfahren hatte, verschweigt ihm aber, gleich zart als Ritter und als Freund, den Namen der Verleumderin, weil er sieht, dass der Graf, der bei Ines keine Gegenliebe findet, sich nun um die Hand jener Dame bewirbt; so klagt der Graf sich selbst als den Urheber dieser Verleumdung bei Ines an, die er aus Eifersucht erdichtet, und durch eine Dame ihr hinterbringen lassen habe, als er kein anderes Mittel sieht, seinen Freund wieder makellos in den Augen der Geliebten erscheinen zu lassen[1]. Besonders und mit Recht berühmt ist von diesem Stücke die Scene geworden, in welcher Ines die ihr von ihrem Haushofmeister vorgelegten Rechtstitel ihrer Freier prüft, und dabei entdeckt, dass ihr Herz eigentlich schon gewählt habe, welche Scene auch Hr. Chasles in einer sehr freien Übersetzung mitgetheilt hat. Im Original geben sie als Muster eines lebendig-piquanten Dialogs Lista und Gil de Zárate.

Nächst diesem scheint mir unter den Intriguenstücken Alarcon's „*Todo es ventura*“ (Wer das Glück hat führt die Braut heim) am gelungensten. Hier ist die eben nicht neue Intrigue trefflich durchgeführt von einem Menschen dem Alles zum Glück ausschlägt, dem wider seinen Willen, ja sogar gegen sein ausdrückliches Protestieren fremde Verdienste zugeschrieben und gelohnt werden; und auch die gewiss gewagte Lösung, dass er von sei-

---

[1] Dieser zarte Zug findet sich, in der alten Originalausgabe und in Hartzenbusch' Wiederabdruck, noch am Schlusse des Stücks angebracht, während er in dem Abdruck im 24. Bande von Lope de Vega's „*Comedias*“ fehlt, wo der Graf nur ganz allgemein zu Ines sagt:

El Marques es vuestro deudo;
y es vuestro amante; la envidia,
si es que con vos mal lo ha puesto:
esperad el desengaño,
pues todo lo aclara el tiempo.

Hr. v. Schack bemerkt, dass Mira de Améscua's „*Galan, valiente y discreto*“ den Keim zu diesem Stücke Alarcon's enthalte (II. 457); aber die Führung der Intrigue ist in den beiden Stücken so abweichend, dass sie höchstens die Grundidee der Fabel, die Prüfung der Freier, aus einer gemeinsamen Quelle, jener erwähnten alten Sage, geschöpft haben könnten.

nem Nebenbuhler selbst gezwungen wird, die Hand der Geliebten anzunehmen, wird so ingenios herbeigeführt, dass sie ganz natürlich, und daher um so wirksamer erscheint. Ein Prachtstück in diesem Lustspiel ist die Beschreibung eines Stiergefechts in Octaven. Ein Pendant dazu bildet „*Los favores del mundo*", oder: „*Ganar perdiendo*", worin die grellen Wechselfälle in dem Geschicke eines Günstlings sehr drastisch geschildert werden; doch ist die Lösung minder befriedigend (Hartzenbusch hat, *l. c. p.* 509—513, dieses Stück analysiert und ausführlich besprochen). Noch gehört zum Theil in den Kreis dieser Darstellung des Conflicts zwischen Glücksgunst und Selbstbestimmung: „*La industria y la suerte*", wiewohl hier das Glück zugleich gerecht ist, indem die Listigern aber Gemeinen die Opfer ihrer eigenen Industrie und die Schöpfer des Glücks ihrer edlern Nebenbuhler werden. Diese Idee, dass Hinterlist, Lüge und Betrug meist nur auf ihre Erfinder verderblich zurückwirken oder sie doch wenigstens in selbstverschuldete Verlegenheiten stürzen, hat Alarcon in mehreren andern Intriguenstücken mit mehr oder minderm Glücke bearbeitet, so in „*Los empeños de un engaño*" [1], in „*El desdichado en fingir*" [2], worin die Intrigue gut angelegt ist und zu komischen Verwickelungen führt, indem der Nebenbuhler des begünstigten Liebhabers die mit der Schönen verabredete List, sich für ihren in der Fremde aufgewachsenen, und erst jetzt zurückerwarteten Bruder auszugeben, um in ihrer Nähe weilen zu können, durch Zufall erfährt, und sie früher als der Andere benutzt, die Schöne selbst ihn anfänglich für ihren wirklichen Bruder hält, dann aber durch sein mehr als zweideu-

---

[1] Auch im 28. Bande der madrider Sammlung. Damit identisch ist die im „*Indice general de comedias*" unter Alarcon's angeführte „*Los engaños de un engaño*", unter welchem Titel auch Moreto ein Stück geschrieben hat. Diess ist eins der schwächsten Stücke Alarcon's.

[2] Unter dem Titel: „*Quien engaña mas á quien*", oder: „*Dar con la misma flor*", auch im 45. Bande der madrider Sammlung, hat Alarcon die obenangeführte Komödie selbst überarbeitet; sie ist nicht nur im Titel und in den Personennamen verändert, sondern auch im Texte mit bedeutenden Aenderungen und Auslassungen, wahrscheinlich behufs der leichtern Aufführbarkeit; denn gerade die anstössigern Scenen, wie die zwischen Doña Ardenia und dem angeblichen Bruder, der sich plötzlich als ein Liebhaber zeigt und ihr Gewalt anthun will, alle Scenen im Narrenhaus u. s. w., sind sehr gemildert oder ganz weggelassen.

tiges Benehmen enttäuscht ihn für einen Betrüger erklärt, und den später eintreffenden Geliebten aufmuntert die verabredete Rolle zu behaupten. Während nun die beiden Pseudobrüder sich um den Platz streiten, kommt der dritte ächte Bruder, der sich als solcher legitimieren kann. Doch wird der allzu künstlich geschürzte Knoten mehr zerhauen als gelöst. Auch in „*El semejante á sí mismo*" (Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person) bereitet sich der den *Curioso impertinente* noch überbietende Liebhaber, durch die List sich für einen ihm völlig ähnlichen Vetter auszugeben, um die Treue der Geliebten zu prüfen, nur quälende Zweifel und arge Verlegenheiten; einige Züge und Scenen sind vortrefflich, so namentlich die mit der Geliebten, die sich in den angeblichen Vetter wirklich verliebt, der nun auf sich selbst eifersüchtig wird, und aus seiner Rolle fallend ihre Liebeserklärungen plötzlich mit einem Strom von Vorwürfen erwiedert, doch wird er wieder irre, als sie schnell sich fassend ihm erklärt, sie habe seine List durchschaut und ihn nur necken wollen, und als er nun abermals in seine Rolle einlenkt, und sie versichert er sei wirklich der Vetter, und habe sie nur prüfen wollen, ob sie noch die alte Liebe im Herzen bewahre, kehrt auch sie das Spiel wieder um, das in der That mit allem Reiz der Liebesdialektik durchgeführt wird. Ebenso ergötzlich sind die Scenen mit seinem Diener (dem *Gracioso*), den er als Wächter der Geliebten zurückgelassen hat, ebenfalls auf die Probe setzt, indem er als Vetter ihn zu bestechen sucht, und auch bei ihm die Erfahrung bestätigt findet: die Abwesenden haben immer Unrecht[1].

Endlich gehören noch zu den Intriguenstücken Alarcon's „*Mudarse por mejorarse*" (Besser ist besser als gut)[2], und: „*La culpa busca la pena, y el agravio á la venganza*". Auch in

[1] In diesem Stück hat Alarcon sein Vaterland Mexico durch die schöne Beschreibung des dort von dem Marques de Salinas angelegten Abzugsbeckens (*el desagüe mejicano*), eines Wunderwerks, gefeiert.

[2] Es ist auch im 45. Bande der madrider Sammlung wiederabgedruckt unter dem Titel: „*Dejar dicha por mas dicha*", mit unbedeutenden Varianten. Das im „*Indice general de comedias*" unter dem Titel „*Por mejoria*" angeführte Stück Alarcon's ist ebenfalls mit diesem identisch. Zárate's „*Mudarse por mejorarse*" (im 19. Bande der madrider Sammlung; vgl. Schack, III, 406) hat aber mit dem Alarcon's Nichts als den Titel gemein. Zárate's Stück ist auch im fünften Bande von Ochoa's „*Tesoro*" abgedruckt.

dem ersteren dieser beiden Stücke wird der wankelmüthige Liebhaber, der seine Braut, eine reizende Witwe, mit ihrer noch reizendern Nichte vertauschen möchte, mit gleicher Münze bezahlt, indem die Nichte, die anfangs mit ihm coquettiert, ihn sitzen lässt, um sich mit dem angesehenern Marques zu verbinden, und so ebenfalls das „Bessere“ sucht; er muss noch froh sein, dass die Witwe seinen Wankelmuth nicht gemerkt hat, und ihm am Ende doch eine Braut bleibt. Dass aber der treulose Bräutigam und die coquette Nichte im Beisein der Tante, und selbst durch ihren Mund mittelst verabredeter Zeichen ihr Liebesverständniss unterhalten, erhöht noch das Komische und Piquante der Situationen. Das andere: „*La culpa busca la pena, y el agravio á la venganza*, hat sich nur in Einzeldrucken oder alten Sammlungen erhalten, und ist erst wieder durch Hartzenbusch' Abdruck zugänglich geworden (s. *l. c. p. XI.* und *p.* 195 bis 210). Der Held dieses Stücks, Don Sebastian, ein edler Portugiese, kommt in eine ähnliche Lage wie der Cid. Auf den Ruf seines Vaters war er aus dem fernen Indien herbeigeeilt, mit dem Befehle sich unter einem angenommenen Namen nach Madrid zu einem Freunde des Vaters zu begeben, wo er das Weitere erfahren werde. In Sevilla lernt er einen Landsmann D. Fernando kennen, der zweimal sein Lebensretter und sein Freund wird; mit ihm begiebt er sich nach Madrid, wo er in dessen Haus eingeführt wird und in Liebe zu dessen Schwester entbrennt. Hier aber erfährt er auch aus dem Munde seines Vaters selbst, der bei einem Freunde verborgen sich aufhält, dass er ihn, als den einzigen ihm noch übrig gebliebenen Sohn, gerufen, um seine tödtlich gekränkte Ehre, die Ehre ihres Namens in dem Blute ihres Beleidigers wieder rein zu waschen; er erfährt, dass dieser Beleidiger sein Lebensretter, sein Freund, der Bruder seiner Geliebten sei, dass sein Vater mit ihm in Streit gerathen war, eben weil dieser dessen Werbung um die Hand seiner Schwester für D. Sebastian mit hochmüthiger Verachtung zurückgewiesen hatte; dass D. Fernando in dem darüber entstandenen heftigen Wortwechsel sich soweit vergass, sich an den weissen Haaren des Greises in Gegenwart von Zeugen zu vergreifen, weshalb der Entehrte nur im Verborgenen habe fortleben können, „eine Schuld welche Strafe, eine Beleidigung welche Rache heischt.“ — Der dadurch in dem Hel-

den hervorgerufene Kampf zwischen Dankbarkeit, Freundschaft und Liebe einerseits, kindlicher Pietät, beleidigtem Ehrgefühl und Rachsucht andrerseits wird sehr spannend und drastisch dargestellt; aber der ingenios geschürzte Knoten, wenigstens nach unserem Gefühle, doch mehr zerhauen als gelöst. Denn nachdem der Beleidiger, der allerdings den noch unschlüssigen Freund, von grundloser Eifersucht angetrieben, selbst gefordert hatte, von ihm nun über dessen wahren Namen und das zwischen ihnen waltende Verhängniss aufgeklärt und von dessen Hand im Zweikampf erstochen worden war, legt seine Schwester, eine zweite Jimena, die ihre in die Hand die noch von ihr so nahe verwandtem Blute bespritzt ist! — Übrigens ist dieses Stück, wie auch Hartzenbusch bemerkt hat, eine Jugendarbeit Alarcon's und in einem oft an Conceptismus streifenden Stile geschrieben. Merkwürdig für die Geschichte des Theaterwesens ist darin die Beschreibung des *Gracioso* (*acto* 2º., *escena* 7ª., *p.* 202), wie er, ein Neuling in der Residenz, von einem Freunde in die Komödie geführt worden sei und der Aufführung eines Stückes von Lope de Vega beigewohnt habe; zugleich habe ihn sein Freund, ein Habitué des Theaters, in die *Chronique scandaleuse* der Schauspielerinnen eingeweiht, wovon er erbauliche Proben erzählt.

Unter den vier Zauberkomödien (*Comedias de mágia*)[1], des Alarcon ist bei weitem die beste: „*La prueba de las promesas*" (Versprechen und Halten ist zweierlei). Sie gehört überhaupt zu den besten Stücken Alarcon's, der selbst als seine Quelle den „*Conde Lucanor*" nennt. Es liegt diesem Stücke nämlich die bekannte Erzählung vom Dekan von Santiago und Illan dem Magier von Toledo zum Grunde („*Conde Lucanor*", Cap. XIII; vergl. über die Quellen und Nachahmungen dieser Sage: Liebrecht in der „*Germania*", VIII, 198, und Langerhans' „Blumenlese aus der classischen spanischen Literatur des Mittelalters", S. 172 fg., Wien 1829), nur spielt hier sehr zweckmässig die Rolle des Dekans ein junger Edelmann, Don Juan de Ribera, der

[1] Auch *Comedias de teatro* oder *Comedias de tramoya* genannt, ebenfalls, wie die *Comedias de capa y espada*, von einem bloss äusserlichen Umstande, nämlich dass sie nur auf einem für Maschinerie und Scenenwechsel vorgerichteten förmlichen Theater aufgeführt werden konnten, und nicht auch wie die *Comedias de capa y espada* in *Corrales* oder *Patios* (vgl. Schack, II, 97, und Lombia, „*El teatro*", S. 194, Madrid, 1845.).

in Blanca, die Tochter des Magiers, verliebt ist, und von ihr wiedergeliebt wird, aber gegen des Vaters Willen, der sie einem Andern, dem Don Enrique de Vargas, bestimmt hat. Don Juan macht ebenso, wie der Dekan, dem Meister die heiligsten Versprechen seiner unbegränzten Dankbarkeit, wenn er ihn die Geheimnisse der Magie lehre, wird ebenso auf die Probe gesetzt, indem er scheinbar aus einem armen Edelmann der Erbe eines reichen Marquisats, Präsident des Raths von Castilien, und allmächtiger Günstling des Königs wird; beweist sich aber ebenso undankbar gegen seinen Meister, und sogar treulos gegen seine Geliebte. Da zerrinnt der Zauber, er findet sich nicht nur wieder arm und machtlos, sondern auch beschämt durch diese Enthüllung seiner Undankbarkeit und Treulosigkeit, und wird vom Vater, der ihn gleich durchschaut hatte, und der nun gewitzigten Tochter nach Gebühr abgewiesen. Dieses trefflich angelegte Stück Alarcon's wurde von Cañizares in seiner mit viel mehr Zauberapparat ausgestatteten Komödie „*Don Juan de Espina en Milan*“ [1] nachgeahmt, welche sich bis auf die neueste Zeit auf der spanischen Bühne erhalten hat.

Die zweite Zauberkomödie Alarcon's: „*La cueva de Salamanca*“, ist zwar mehr possenartig und rhapsodistisch gehalten, aber enthält sehr gelungene Scenen und wirksame Einfälle; sie ist eben selbst nur ein genialer Einfall, ein mit kecker Laune und vieler Frische hingeworfener Schwank. Auch diesem Stück liegt eine alte Volkssage zu Grunde. Nach dieser soll nämlich der als Dichter und Gelehrter berühmte, und für einen Nigromanten gehaltene Don Enrique Marques de Villena einen Kopf von Metall besessen haben, der, auf einen Tisch gesetzt, wahrsagte [2]; er soll, wie der Zauberer Virgil, sich in eine Flasche

[1] Juan de Espina eine mythische Person, den die spanische Volks sage zu einem Nigromanten macht; vgl. z. B. Luis Velez de Guevara, „*El diablo cojuelo*“, *tranco VI*, „*Juan de Espina en Madrid*“; ebenso wie er, sind andere vom Volke für Zauberkundige gehaltene Personen, wie Pedro Vayalarde, Marta la Nomarantina u. A., zu Helden von Komödien gemacht worden.

[2] Vgl. über die Sage vom verzauberten Kopf: „*Don Quijote*“, II, Cap. 62, und Clemencin's Anmerkungen dazu in dessen Ausgabe des „*Don Quijote*“, VI, 269 u. 284. Die Sage scheint orientalischen Ursprungs; denn schon in „Tausend und Einer Nacht“ findet man sie angebracht in der Erzählung von „dem griechischen König und dem Artze Duban“ (in Hagen's Uebersetzung, I, 189 fg.).

haben einschliessen lassen und sich unsterblich gemacht haben, und am Ende selbst den Dämon, der ihm in seinen magischen Künsten beistand, überlistet haben, indem er ihm statt seiner Seele, die er ihm versprochen hatte, nur seinen Schatten preisgab. Diesen bezauberten Kopf des Marques hat die Sage in eine wundervolle Höhle bei Salamanca versetzt; von Jenen aber, die in dieselbe eindringen, um die Prophezeiungen des Kopfes zu hören, wird von Sieben immer Einer zurückbehalten[1]. Mit dieser Sage hat nun Alarcon das tolle Treiben der Studenten von Salamanca verbunden; er lässt einen gleichnamigen und ebenfalls Magie treibenden Abkömmling jenes berühmten Marques, Enrique de Villena[2] nach Salamanca kommen, um in der Wunderhöhle den von seinem Ahn besessenen wahrsagenden Kopf zu hören. Von den Studenten aber erfährt er, dass unter diesem Kopfe eigentlich ein „bemoostes Haupt" zu verstehen sei: ein alter Student, auch Enrique geheissen (*Enrico, viejo grave, estudiante*), der in der Magie so erfahren sei, dass er Vorlesungen darüber halte, und dessen Studierstube heisse: die Höhle von Salamanca. Diesen besucht nun der Marques, und die Zauberkünste, welche die beiden Magier in die Wette üben, und zugleich dazu anwenden um einigen befreundeten Studenten aus den Verlegenheiten zu helfen, in welche sie ihre tollen Streiche und Liebesintriguen gebracht hatten, und endlich die feierliche Disputation des alten Studenten mit einem Doctor der Theologie

[1] Die darauf bezügliche Stelle aus Alarcon's Stück hat Hr. v. Schack in seinem „Spanischen Theater", I, 475, als erläuternde Anmerkung zu dem Entremes des Cervantes, das ebenfalls den Titel „Die Höhle von Salamanca" führt, und auf dieselbe Sage anspielt, mitgetheilt. Vgl. auch *Serapeum*, 1855, No. 5, S. 68.

[2] Dieser Marques hat die Magie in Italien bei dem berühmtesten Zauberkünstler Merlin studiert, von dem mit Bezug auf die bekannte Sage von Merlin, aber mit einem eigenthümlichen Zusatz hier gesagt wird:

Aquel, que segun publican
ó verdades ó consejas,
lo concibió de un demonio
una engañada doncella;
que esto puede hacer un ángel,
si á vaso femineo lleva
el semen viril, que pierden
los que con Venus se sueñan

über schwarze und weisse Magie, wodurch Ersterer und der Marques gezwungen werden, der Schwarzkunst zu entsagen, bilden den Inhalt dieses Stücks, das trotz seines tollen phantastischen Gewirrs und seiner sehr kecken Situationen nicht nur durch die über das Ganze ausgegossene frische Laune, sondern auch durch einzelne reizende Partien fesselt[1]. Dieselbe Sage zu Grunde

[1] So ist z. B. einer der Studenten durch die Zauberkünste der Nigromanten in das Schlafgemach seiner Geliebten gedrungen, und sucht die höchste Gunst von ihr zu erlangen; das Mädchen widersteht, obgleich leidenschaftlich in ihn verliebt, da will er ihr Gewalt anthun, und sie ringt aus Leibeskräften um den Sieg ihrer jungfräulichen Ehre, der ihr auch bleibt; damit schliesst der zweite Act. Zu Anfang des dritten Acts erzählt der Student den für ihn nicht befriedigenden Ausgang dieser gewiss sehr anstössigen Scene, und die Beschreibung der mit der Lust um ihre Ehre ringenden Jungfrau gehört zu den schönsten die je von einer ähnlichen Situation gemacht wurden, sie mag darum und zugleich als Probe von Alarcon's meisterhafter Behandlung der Sprache und des Versbaus hier stehen:

Entre ruegos y amenazas,
con estar tan ciego, vi
pintar los afectos varios
en su rostro un vario abril.
Ya el temor en las mejillas
esparce blanco jazmin,
ya la virginal vergüenza
vierte clavel carmesí.
Llora sudor de congoja
el animado marfil,
que es todo el cuerpo á llorar,
si es toda la alma á sentir.
Las lágrimas perlas son,
que entre el diamante y rubi
coge el cabello esparcido
en hilos de oro sutil.
Estos imitan los rayos
que el sol derrama al salir
sobre la escarcha de enero,
ó la floresta de abril.
Cuando con mis fuertes brazos
ciño su cuerpo gentil,
enlazados considero
á Venus y Marte así;
mas con afectos trocados,
porque Venus está en mi
de amoroso, Marte en ella

gelegt, und ebenfalls mit tollen Studentenstreichen verbunden findet sich in Francisco de Rojas' nicht minder ergötzlichem Zauberschwank: „*Lo que queria ver el Marques de Villena*“ (im zweiten Theil seiner „*Comedias*“, Madrid 1680)[1].

Die dritte Zauberkomödie: „*Quien mal anda en mal acaba*“ (Schlechte Wege führen zu schlechtem Ende; damit identisch glaubt Hartzenbusch die unter dem Titel: „*Los dos locos amantes*“ dem Alarcon zugeschriebene) beruht auf der so allgemein verbreiteten Volkssage, dass ein Verliebter — hier noch dazu ein Moriske und heimlicher Moslim — den Teufel anruft, ihm zum Besitze seiner Geliebten, der Verlobten eines Anderen, zu verhelfen, der Dämon auf den Ruf wirklich erscheint und gegen die Verschreibung der Seele ihm dazu behilflich zu sein

de esforzada y varonil.
¿ Quién vió la amorosa yedra
á un muro de nieve asir?
¿ ó por árbol de diamante
trepar la halagüeña vid?
Su honor opone á mi ruego,
á mi fuerza el resistir,
á mi terneza un demonio,
á mi enojo un Serafin.

[1] Am Schluss von Rojas' Komödie sagt der Marques, was er eigentlich durch die Magie habe sehen wollen, und erwähnt zugleich der Gegensätze, die er nicht habe sehen wollen, unter diesen letzteren beschreibt er Zustände unserer Zeit so treffend und merkwürdig, dass man ihn in der That für einen Propheten halten könnte:

Hay quien piense, que ver quiero
que el mundo no lo parezca,
que estén los cetros sin brazo,
las coronas sin cabeza;
en lo desierto los hombres,
poblando los imperios las fieras,
que sean los cielos discordes,
comunidades la tierra,
que reine la libertad,
y que á las familias nuestras
la necesidad intente
hacer doméstica guerra.

Auch wir rufen mit dem Marques:

¡ No es esto lo que queria
ver el Marques de Villena!

verspricht. Der Dämon weiss auch durch seine Vorspiegelungen die Schöne zu bethören, indem in seiner und seines Schützlings Gegenwart ihr der sonst so heiss geliebte Bräutigam unausstehlich erscheint und sie darüber sich krank und verwirrt fühlt. Auch den Bräutigam weiss der Dämon so zu verblenden, dass er selbst dem als Doctor verkleideten Nebenbuhler die Heilung der Geliebten anvertraut, die sich immer mehr in den Doctor verliebt; dieser aber spiegelt dem Bräutigam vor, die Ursache ihrer krankhaften Abneigung und der Gegenstand ihrer Liebe sei ein Freund desselben, auf den er ihn eifersüchtig macht, und dessen Gestalt der Dämon angenommen hatte. — Dieses Trugbild ersticht der Bräutigam zwar im Duell; als aber bald darauf sein Freund wieder frisch und gesund vor seinen Augen erscheint, hält er diesen für einen Zauberer, den zu überlisten und zu züchtigen er zum Scheine seine Braut dem Pseudo-Doctor abtritt, dessen mit ihm verabredetes Vorgeben, er sei der Sohn eines mächtigen Grossen und habe nur aus Liebe diese Maske angenommen, der doppelt bethörte Bräutigam zu glauben und seinem Range zu weichen sich anstellt; als aber eben der Betrüger mit Hülfe des Dämons aus dem Scheine Ernst machen will, treten die Familiaren der Inquisition auf, entlarven den Betrüger und nehmen ihn fest als einen ihren Kerkern entsprungenen Verurtheilten. Umsonst ruft er die Hülfe des Dämons an, dessen Macht durch die des heiligen Tribunals gebrochen ist; mit seinem Entweichen schwindet auch alles Blendwerk, und die Verlobten und Freunde sehen sich mit Freude in ihren wahren Verhältnissen wieder. Man sieht, dass auch in diesem Stücke — so erfindungsreich die Verwicklung, so ergötzlich auch manche Scenen sind (besonders die mit dem *Gracioso* der sich als ein prädestiniertes Unglückskind bewährt) — die Katastrophe durch einen wahren *Deus ex machina* geschieht und doch gar zu spanisch ist.

Noch mehr ist diess der Fall in der vierten Zauberkomödie: „*La manganilla de Melilla*“ (die Überlistung in Melilla), die, wie in den alten Ritterromanen, auf eine Bekehrung der Mauren in Masse hinausläuft, welche auf ziemlich plumpe Weise von einem Engel in der Gestalt eines alten morabitischen Propheten in die spanische Festung Melilla verlockt worden waren. Trotz dem, dass einige Kritiker Stellen davon als Muster der Versification und als „reizende Situationsgemälde“ anpreisen, halte ich dieses

Stück für eins der schwächsten Alarcon's, und selbst in Hinsicht auf Sprache und Diction für culteranistisch und überladen mit mythologischem Bombast (Hr. Chasles hat Auszüge daraus gegeben).

Ebenfalls zur Verherrlichung der Wunderkraft des wahren Glaubens gedichtet ist die Komödie: „*El Anticristo*", und insoferne auch in ihr die übernatürliche Einwirkung durch scenische Maschinerie dargestellt werden musste, noch zu den *Comedias de tramoya* zu rechnen. Andrerseits aber ist sie mehr in dem höheren Stile der *Autos* gehalten, wiewohl ihr, um als solches zu gelten, das Vorherrschen des Symbolisch-Allegorischen fehlt. Man könnte sie eher ein modernisiertes „Mysterium" nennen, wie sie denn in der That einen schon früh in kirchlichen Mysterien behandelten Stoff: „Vom Aufgange und Untergange des Antichrist", nach der Vision in der Apokalypse (vgl. Hase, „Das geistliche Schauspiel", S. 25 ff.) zum Gegenstande hat. Trotz einzelner wirklich erhabener Stellen und grossartiger Conceptionen artet der mystische Schwung nicht selten in Schwulst aus, der noch überdies durch den häufigen Gebrauch der altclassischen Mythologie einen pedantischen Anstrich erhält.

An der Abfassung der Stücke: „*Cautela contra cautela*", „*Siempre ayuda la verdad*", und: „*Algunas haañas del marques de Cañete*" hat, wie bemerkt, Alarcon nur theilgenommen, an der der ersten beiden, wie man glaubt, mit Tellez (*Tirso de Molina*) zusammen, an der des letzten mit acht anderen genannten Dichtern. —

Diese allerdings nur unvollkommenen Umrisse werden aber hoffentlich genügen, wenigstens die charakteristischen Züge in dem Bilde eines Dichters augenfällig zu machen, der einen so grossen selbstständigen Werth hat, der eine so wichtige Stelle in der Geschichte des spanischen Dramas und des modernen Schauspiels überhaupt einnimmt. Dieses Bild in seinen Einzelnheiten zu studieren, in dem ganzen Glanze seiner Farben kennen zu lernen, und dem edlen Geiste, der sich darin ausgeprägt, die gebührende Bewunderung zu zollen, ist um so mehr Aufgabe und Pflicht der Nachwelt, als sie ihn für lange Vernachlässigung zu entschädigen hat, und als ihr die Mittel dazu, seine Werke, allgemein zugänglich und allen billigen Forderungen entsprechend ausgestattet nun vorliegen.

IV.

ZUR GESCHICHTE

DER

PORTUGIESISCHEN LITERATUR

IM MITTELALTER.

IV.

Zur Geschichte der portugiesischen Literatur im Mittelalter.

Die alten Liederbücher der Portugiesen oder Beiträge zur Geschichte der portugiesischen Poesie vom dreizehnten bis zum Anfang des sechzehnten Jahrhunderts nebst Proben aus Handschriften und alten Drucken, herausgegeben von Dr. Christ. Fr. Bellermann. Berlin, 1840. in 4.[1]

In den beiden im Jahre 1826 zu Paris erschienenen Übersichten der Geschichte der portugiesischen Nationalliteratur von Ferdinand Denis und J. B. Leitão d'Almeida Garrett wird über den so fühlbaren Mangel eines vollständigeren und genügenderen Werkes über diesen gewiss nicht unwichtigen Theil der europäischen Literaturgeschichte geklagt, indem der erstere mit Recht sagt: „*Un auteur comparait avec assez de justesse le Portugal littéraire à une de ces îles, dont les navigateurs ont vu les côtes, mais dont on ignore complètement les richesses. Bouterwek a fait les premiers pas, M. de Sismondi l'a suivi; toutefois ils n'ont consacré au Portugal qu'une faible partie de leurs estimables ouvrages; on leur aura toujours l'obligation qu'on a aux premiers explorateurs qui ont vu rapidement, mais qui ont vu les premiers: l'histoire littéraire de Portugal est encore à faire.*" (*Résumé de l'hist. litt. du Portugal; p. VIII—IX*): der letztere aber, viel minder billig und mit übel angebrachtem Nationalstolz auf seine Vorgänger herabsehend, sein eigenes Verdienst also

[1] Aus der Hallischen Allgem. Literatur-Zeitung, Mai 1843, No. 87—91. — Eine französische Übersetzung dieses Artikels von Herrn Édélestand Du-Méril erschien im: *Journal des savants de Normandie, Caen*, 1844. 8°. *Livr.* 1 *et* 2. *p.* 30—51 *et p.* 79—95.

anrühmt: „*Julgo haver prestado algum serviço á litteratura nacional em offerecer aos estudiosos da sua lingua e poesia um rapido bosquejo da historia de ambas. Quem sabe que tive de encetar materia nova, que portuguez nenhum d'ella escreveu, e os dous estrangeiros Bouterwek e Sismondi incorrectissimamente e de tal modo que mais confundem do que ajudam a conceber e ajuizar da historia litteraria de Portugal; avaliará decerto o grande e quasi indizivel trabalho que me custou esse ensaio.*" (*Bosquejo da hist. da poesia e ling. portug.* Vor dem ersten Bande des *Parnaso Lusitano;* p. V—VI). Und noch jetzt, ja jetzt — bei den grossen Fortschritten, die seitdem die Philologie und Kritik überhaupt und die Sprach- und Literaturgeschichte der vorzüglichsten europäischen Nationen insbesondere gemacht haben — noch mehr als früher, können in Hinsicht Portugals diese Klagen wiederholt werden, die jedoch den Eingeborenen weit mehr zum Vorwurfe gereichen als den Fremden, denen, abgesehen vom vaterländischen Interesse, zur Geschichte der portug. Literatur selbst die grössten Bibliotheken des Auslandes nur spärliches und lückenhaftes Material darbieten. So ist noch immer das Werk eines Deutschen, das des bahnbrechenden Bouterwek, trotz aller ihm mit Recht und Unrecht vorgeworfenen Mängel, im Ganzen das beste und vollständigste über die portug. Nationalliteratur. So sind zwar die beiden oben erwähnten „Uebersichten" unter den nach Bouterwek erschienenen, die ganze portug. Lit. umfassenden Schriften die einzigen, die nicht blos ihm nachgeschrieben sind, auch auf eigenen Forschungen beruhen; aber sie geben, ihrer Bestimmung gemäss, nur Umrisse und Andeutungen, und selbst innerhalb dieser Gränzen helfen sie nur theilweise den bedeutendsten Mängeln des Bouterwekschen Werkes ab; denn von den beiden schwächsten Partien desselben, der Geschichte der ältesten und jener der jüngsten Perioden der portug. Lit., ist auch bei ihnen nur die letztere wesentlich verbessert, bereichert und ergänzt. Die Geschichte der ältesten Perioden, d. i. bis zum Anfange des 16. Jahrh. (dem Beginne der sogenannten classischen Periode mit Sá de Miranda und Antonio Ferreira) ist hingegen auch in diesen Umrissen nicht nur bloss skizzirt und angedeutet, sondern auch noch eben so lückenhaft, unkritisch und falsch basiert, wie bei Bouterwek, welcher Mangel um so wesentlicher und folgenreicher war, als dadurch das Princip der portugies. Poesie nicht

klar und deutlich genug erkannt, und ihr davon bedingter Grundcharakter und fernerer Entwickelungsgang nur unvollständig aufgefasst und unrichtig motiviert wurden[1]. Denn gerade die

---

[1] Seitdem haben die Portugiesen wohl einige Werke über die Geschichte ihrer Nationalliteratur geliefert, aber auch darunter noch keines, welches den Anforderungen auf Vollständigkeit, Kritik und Pragmatismus entspräche. So erschienen: *Primeiro Ensaio sobre a historia litteraria de Portugal, desde a sua mais remota origem até o presente tempo, seguido de differentes opusculos, que servem para sua maior illustração, ... por Francisco Freire de Carvalho. Lisboa.* 1845. in 12.: wie schon der Titel sagt, ein dürftiges Compendium das schon im Jahre 1814 begonnen wurde. Die beiden Anhänge enthalten einen Wiederabdruck von *Garsias Menesius oratio habita an.* 1481 (nach der Ausg. von Coimbra, 1561), und eine Übersetzung des französischen „*Mémoire*“ über den Zustand der Wissenschaften und schönen Literatur in Portugal während der letzten Hälfte des 18. Jahrh. des Abbé Correa da Serra. — Ferner: *Primeiros traços d'uma resenha da litteratura portugueza por José Silvestre Ribeiro. Tomo I. Lisboa,* 1853. 8. Aber der Titel täuscht; es ist keine Literaturgeschichte, sondern eine Bibliographie der portugies. Literatur und ihrer Geschichte, allerdings mit Inhaltsangaben, Beurtheilungen und selbst Auszügen aus den besprochenen Werken. Der mir vorliegende erste Band verzeichnet die Werke über die Geschichte der portugies. Literatur und die einzelnen Theile der Literärgeschichte; ferner die über die portugies. Sprache und ihre Geschichte (*Titulo I. Principios geraes sobre a litteratura; — II. Historia litteraria; — III. Linguistica).* Der folgende Theil soll den Schluss der *Linguistica*, dann die *Critica litteraria, Poesia, Oratoria*, *Historia* nebst deren Hilfswissenschaften, und die *Moral* enthalten. Man sieht schon aus dieser Anordnung, wie confus und unwissenschaftlich das Werk angelegt ist, das, bei vielen Wiederholungen doch sehr unvollständig, selbst als bibliographisches Handbuch von sehr untergeordnetem Werthe ist. — *Ensaio biographico-critico sobre os melhores poetas portuguezes. Por José Maria da Costa e Silva. Lisboa,* 1850—1856. 10 Bde. in 8. Wiewohl auch keine eigentliche Geschichte der portugiesischen Poesie, doch durch eine Reihe von chronologisch-pragmatisch geordneten Monographien über die einzelnen Dichter von den ältesten Zeiten an bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts, verbunden durch einleitende oder resumierende Übersichten, bei weitem das brauchbarste Werk das auf selbstständigen Forschungen und manchmal sogar auf neu aufgefundenen Materialien beruht. Von diesem habe auch ich im Folgenden Gebrauch gemacht. — Der Verfasser äussert sich mit einer an einem Südländer doppelt anerkennenswerthen Freiheit von patriotischer Beschränktheit sowohl über sein Werk als über die Leistungen seiner Landsleute für die Geschichte ihrer Nationalliteratur in folgender merkwürdigen Weise (*Tomo I. p.* 6): „*Creio que, nas circumstancias actuaes da nossa litteratura, esta obra, boa, ou ruim, não póde julgarse inutil, pois somos talvez a unica nação Europea, onde a critica litteraria ainda não nasceo, a unica que não possue a historia da sua litteratura, nem mesmo da sua Poesia: a unica nação que precisa con-*

ältesten Perioden, die man gewöhnlich mit besonderer Ungunst und Eilfertigkeit abthut, weil sie dem blossen Aesthetiker zu steril scheinen, sind für die genetisch-pragmatische Entwickelungsgeschichte der Poesie, wie jeder anderen mit Continuität fortwirkenden geistigen Erscheinung, von der höchsten Wichtigkeit und der fruchtbarsten Consequenz. Jenem Mangel an gründlicher Kenntniss und richtiger Auffassung dieser ältesten Perioden der portug. Poesie hat nun abermals ein Deutscher, Hr. Bellermann durch das vorliegende Werk auf so befriedigende Weise abgeholfen, wie diess nur einem Manne gelingen konnte, der auf dem jetzigen Standpunct deutscher Philologie und Kritik steht, und durch einen längeren Aufenthalt in Portugal in die günstige Lage gekommen war, sich nicht nur die so seltenen Quellen und Hülfsmittel zu verschaffen, sondern auch die durch nichts zu ersetzende Autopsie von Land und Volk zu erlangen.

In der Einleitung bespricht der Verf. die für die ältesten geltenden Denkmäler portug. Sprache und Poesie, von denen man gewöhnlich annahm, dass sie vor dem 13. Jahrh., d. i. vor der Einführung der portug. Hof- und Kunstpoesie, welche die Liederbücher enthalten, abgefasst worden seien. Dafür hatte man nämlich mit mehr oder weniger Leichtgläubigkeit und Unkritik bisher gelten lassen: *As trovas dos Figueiredos;* das episch-lyrische Liedchen des Ritters Gonçalo Hermiguez á Ouroana; zwei lyrische Gedichte des Ritters Egas Moniz Coelho, und das Fragment eines epischen Gedichtes über den Untergang des christlichen Spaniens durch die Mauren. Aber abgesehen von den hinlänglich verdächtigen Angaben über die Entstehung und Auffindung aller dieser Gedichte, charakterisiert sie eines der verlässlichsten Kriterien, die meist zu wenig beachtete Form, entweder als spätere Umbildungen alter Volkslieder oder als offenbare Apokryphen. Zu der ersteren Art gehören die *Trovas dos Figueiredos* und das Lied von Gonçalo Hermiguez und Ouroana, die allerdings nicht rein erfunden sind, sondern, auf

---

sultar os estrangeiros para saber o que valem os Sabios, os Historiadores, os Oradores, e Poetas, que tem produzido." — Endlich die *Memorias de litteratura contemporanea por A. P. Lopes de Mendonça. Lisboa*, 1855. 8. beschäftigen sich nur mit der neuesten portugiesischen Literatur, seit den drei letzten Jahrzehenden, und man merkt ihnen sehr an, dass sie von einem als geistreichen Feuilletonisten berühmt gewordenen Verfasser herrühren.

alte galicische Volkssagen gegründet, im Munde des Volkes fortlebend und diesem entnommen auch in der vorliegenden Gestalt noch viel frisch-lebendiges, volksmässiges Colorit haben, aber in dieser eben so unbezweifelt einer viel späteren als der vorgeblichen Zeit (etwa dem 15. oder 16. Jahrh.) angehören. Gesteht doch ihr erster Herausgeber, der Mönch Bernardo de Brito (in seiner *Monarchia Lusitana.* Lisboa. 1609) von dem Liede von den Figueiredos selbst, es „auch von Landleuten in der Provinz Beira singen gehört zu haben" (wahrscheinlich seine einzige Quelle!), und in der Fortsetzung der *Cronica general* des *Ocampo* von Morales (Córdova, 1586. in fol.) findet sich darüber folgende merkwürdige Stelle (*Tom. IV.* fol. 49. vo. *Lib. XIII.* c. *XXVII. La hazaña del Peyto Burdelo*, eben die Sage von den Figueiredos): „*Yo tengo por cierto, que sucedió en tiempo deste Rey don Bermudo, una notable hazaña, que cuentan en Galizia de vnos caualleros naturales de aquel reyno . . . . Esto cuentan assi, auiendo venido de vnos en otros por memoria.*" Damit stimmt auch ganz die Form desselben: die altvolksmässigen *Redondilhas* der *Chácaras* oder Romanzen, „wie sie noch heutiges Tages im Munde des Volkes leben"[1]. Das Lied „vom Ritter Gonçalo Hermiguez und seiner Ouroana" ist freilich in so unverständlicher Sprache („andere sprachliche Documente aus dem 12. Jahrhundert sind weit verständlicher!" —) und so verstümmelter Form („die Zeilen bewegen sich regellos ohne bestimmtes Versmass, ... hie und da schimmert ein Reim und eine Assonanz durch", am vernehmbarsten in der Bindung der zweiten mit der fünften Zeile, woraus auf die ursprüngliche, volksmässige Form der noch üblichen *Quintilhas* zu schliessen ist), dass man schon beim Aufzeichner Missverständniss des rohen Volksdialekts, oder geflissentliche Entstellung durch schlecht nachgemachten Rost des Alterthums annehmen muss[2].

Die übrigen dieser Gedichte muss die Kritik als offenbare

---

[1] Almeida-Garrett's sehr vages Urtheil über dieses Lied habe ich in meinen „Proben portugies. und catal. Volksromanzen", S. 10, angeführt. — Da Costa e Silva, l. c. I. p. 40, hält es für „eines der ältesten Denkmäler" der portugies. Poesie.

[2] Da Costa e Silva, I. p. 45—46, sieht in diesen „alten, barbarischen" Versen Bruchstücke dreier verschiedener Gedichte, da sie wohl auf denselben Gegenstand sich beziehen, aber keinen zusammenhängenden Sinn geben.

Apokryphen gänzlich verwerfen. So erscheinen die dem Egas Moniz Coelho zugeschriebenen Gedichte als ein Machwerk des Andrade[1], indem „die Formen verschiedener Jahrhunderte unter einander gemischt sind"; noch augenfälliger ist die Unächtheit des von demselben Andrade fabricierten Fragmentes eines historischen Gedichtes über den Untergang des christlichen Spaniens durch die Mauren, der mit solcher Unkenntniss der Entstehungs und Entwickelungsepochen der metrischen Formen dabei verfuhr, dass er es nicht nur in den erst seit dem 13. Jahrh. nachweisbaren *versos de arte mayor* (s. Carta del Marques de Santillana, bei Sanchez, *Coleccion de poesias castellanas anteriores al siglo XV. Tomo I. p. LVI—LVII*), sondern sogar in *coplas de arte mayor* mit eingeschlossener Reimstellung, die erst in den *Decires* des 15. Jahrh. erscheinen (Vgl. oben, S. 152), abfasste[2].

Dass auch die beiden Sonette, welche lange Zeit für Gedichte des Königs Alfons IV. oder des Infanten D. Pedro, Sohnes Johann's I., gegolten, ein solches Chatterton'sches Kunststückchen des berühmten Antonio Ferreira waren, hat zu allem Ueberflusse dessen eigener Sohn ausdrücklich bezeugt (*Poemas lusitanos de A. Ferreira.* Lisboa, 1598. 4to. fol. 24; Vergl. auch Diego Clemencin, *Comentario al Don Quijote.* Madrid, 1833. 4to. *Tomo I. p.* 105—6) und damit fällt auch die Behauptung: dass die Portugiesen weit früher als die Spanier mit den italienischen Formen der Poesie bekannt geworden seien (s. Bouterwek; S. 14—15; Da Costa e Silva, p. 80 u. 95, hält noch beide Sonette für ächt!).

Nach Beseitigung dieser Anachronismen und Apokryphen erscheinen als die ältesten ächten Denkmäler der portug. Poesie die Liederbücher (*Cancioneiros*), d. i. Sammlungen höfischer

---

[1] Der gelehrte und besonnene J. P. Ribeiro sagt treffend davon (*Dissert. chronol. e crit. sobre a hist. e jurisprud. eccl. e civil de Portugal. Tomo I. Lisboa.* 1810. *p.* 181): *As Cartas de Egas Moniz Coelho, e a de Gonçalo Ermigez, tão vizinhas em tempo a outros Documentos vulgares verdadeiros, com tudo se distinguem tanto em barbaridade, que até nisso mostrão a sua afectação.* — Auch Da Costa e Silva, l. c. I. p. 50—51, erklärt sich gegen die Ächtheit der dem *Egas Moniz* zugeschriebenen Coplas.

[2] Da Costa e Silva, I. p. 82—85, giebt zwar zu, dass das Gedicht der Sprache und Form nach dem 15. Jahrh. angehöre, hält es aber doch, diesmal vom Patriotismus verblendet, für den „ältesten" epischen Versuch auf der pyrenäischen Halbinsel.

Minnelieder, die bis in's 13. Jahrh. hinaufreichen und zuerst, sowohl in Ton als Form, nach den Mustern der altprovenzalischen oder Troubadourspoesie gebildet, und in galicischer oder altportugiesischer Sprache abgefasst worden sind. Damit stimmt auch das Zeugniss des „ältesten Bruchstücks einer spanischen Literaturgeschichte", des in dieser Hinsicht durchaus verlässlichen Briefes des Marques von Santillana, genau überein. Denn in scharfen und treffenden Umrissen, deren Wahrheit und Genauigkeit freilich erst ein tieferes Studium verstehen und schätzen lehrt, schildert er die Schicksale der Poesie (wobei er natürlich nur die Kunstpoesie, und vorzugsweise ihre formelle Seite im Auge hat) auf der pyrenäischen Halbinsel, wie sie am frühesten im östlichen Theile, bei den Catalanen, Valencianern und Aragonesen, nach den ersten rohen Versuchen sich kunstmässiger nach dem Muster der Provenzalen (*á la manera de los Lemosis*) entwickelte; bei den Castiliern in verschiedenen (kirchlich-volksmässigen) Formen in Gedichten des 12. bis 15. Jahrh. erschien; dann aber hier und im westlichen Theile der Halbinsel, und zwar zuerst in Galicien und Portugal, sich kunstmässiger ausbildete[1]. Dann beginnt er die Aufzählung galicischer und portugiesischer Dichter mit einem solchen Liederbuche[2].

Aus dieser, durch Denkmäler und Zeugnisse gleich bewährten, und daher einzig richtigen Ansicht von der Art der Entstehung und Bildung der portug. Poesie ergiebt sich, dass

[1] *E despues fallaron esta arte que mayor se llama, é el arte comun, creo, en los Reynos de Galicia e Portugal; donde non es de dubdar que el exercicio destas sciencias mas que en ningunas otras regiones ni provincias de la España se acostumbró; en tanto grado que non ha mucho tiempo qualesquier decidores é trovadores destas partes, agora fuesen Castellanos, Andaluces, ó de la Estremadura, todas sus obras componian en lengua Gallega ó Portuguesa. E aun destos es cierto rescebimos los nombres del arte, asi como Maestria mayor é menor: encadenados, lexapren, é mansobre.*

[2] *Un grant volumen de Cantigas, Serranas, é decires Portugueses é Gallegos: de los quales la mayor parte eran del Rey Don Dionis de Portugal* (*Sanchez*, l. c. p. LVI—LVIII. der dazu, p. 130, bemerkt: „*Este Rey* [*Don Dionis*], *dice Rodrigo Mendez de Silva en el Catalogo Real de España, compuso los primeros versos en lengua portuguesa. Segun esta opinion la poesia portuguesa tuvo su real origen á fines del siglo* 13. *ó principios del* 14., *pues dice el mismo Silva que nació dicho Rey el año* 1261. *y que murió en* 1325. *Duarte Nuñez de Leon* [*Leão*] *en la Crónica de este Rey dice que fué quasi o primeiro que na lingua Portuguesa savemos escrever versos.*

zwar einerseits die Kunstlyrik in Galicien und Portugal früher entstand als in Castilien; dass aber andrerseits die portugies. Kunstpoesie gleich von vorn herein als höfische, nach fremden (provenzalischen) Mustern gebildete erscheint, der nicht, wie der castilischen, eine einheimische, aus volksthümlichen Elementen hervorgegangene, und darauf basierte ächt nationale, noch halb volks-, halb kunstmässige Dichtung vorausgegangen war. Dadurch wird zugleich der Streit über die Priorität der portug. oder der span. Dichtkunst entschieden; dadurch wird aber auch die Verschiedenheit ihrer Principe und ihrer davon bedingten Grundcharaktere und Entwickelungsperioden klar und deutlich erkennbar; denn während die spanische Poesie ein volksthümliches Princip und eine volksmässige Basis hatte, und daher nicht nur in ihren Glanzperioden originell und nationell erscheint, sondern auch unter fremdem Einflusse nie zur blossen Nachahmerin herabsinkt, ja selbst in den Zeiten des Verfalls noch so viel eigenthümliche Lebenskraft zeigt, um sich selbstständig regenerieren zu können: hat sich die portug. Poesie aus einem ganz kunstmässigen, in der Fremde wurzelnden Principe entwickelt, bevor noch die heimische Volkspoesie eine hinlänglich breite Basis bieten konnte, um darauf kunstmässige Werke mit nationalem Typus aufzuführen; daher sind ihre Grundzüge (denn von Grundcharakter kann eigentlich nicht die Rede sein, wenn man nicht eben die Charakterlosigkeit dafür gelten lassen will): Abhängigkeit von äusserem, fremden Einfluss, Nachahmungssucht, grosse Gefügigkeit und eine an Weichlichkeit gränzende Weichheit; kurz sie ist mehr receptiv als productiv; — daher mangelte es ihr selbst in den Zeiten des grössten Aufschwunges an scharf ausgeprägter Eigenthümlichkeit, und die noch am meisten volksthümlichen Dichter der Portugiesen, Gil Vicente und Camoens waren vereinzelte Erscheinungen ohne nachhaltige Wirkung; daher verfiel auch die portug. Poesie, wenn sie sank, in Agonie, aus der nur wieder ein äusserer Impuls, fremde Hülfe sie aufrichten konnte.

Ich habe mich bei diesen Anfängen der portug. Poesie länger aufgehalten, weil ich überhaupt glaube, dass bei Nationen wie bei Individuen die ersten Jugendjahre für die Formierung der Grundzüge die entscheidenden und von dauerndem Einfluss, daher für die richtige Erkenntniss und Beurtheilung auch aller

ferneren Entwicklung die wichtigsten sind, und weil ich insbesondere dadurch die von Bouterwek verbreiteten und ihm bisher nachgeschriebenen irrigen Ansichten endlich radical widerlegt zu sehen hoffe; denn nun wird es wohl Niemanden mehr einfallen, mit ihm zu behaupten: dass auch bei den Portugiesen die Troubadourspoesie die Entwicklung der Nationalformen nicht aufgehalten habe (S. 6); — dass man „in diesen ältesten (!) Documenten der portugies. Poesie den gemeinschaftlichen Charakter und die metrische Form der National-Lieder der Spanier und Portugiesen in unverkennbaren Keimen erblicke“ (S. 8); — dass sich die Portugiesen auch in der epischen oder historischen Poesie früher als die Spanier versucht haben (S. 10); dass schon vor dem 16. Jahrh. die italienische Poesie auf die portug. gewirkt habe (S. 13); — dass das 15. Jahrh. auch in Portugal, wie in Spanien, das Zeitalter des üppigsten Flors der alten National-Lieder und Romanzen (weiterhin giebt jedoch B. selbst zu, dass „erzählende und namentlich historische Romanzen den Portugiesen nie in dem Grade, wie den Spaniern, gefallen zu haben scheinen, und er nirgends einen portug. *Romanceiro* angezeigt gefunden habe“ S. 21! —) gewesen sei, und dass seit dieser Zeit die portug. und die span. Poesie überhaupt fast immer auf derselben Stufe der Cultur gestanden haben (S. 16. 17); — dass endlich die portug. Poesie in demselben Grade national gewesen sei, wie die span. (S. 411).

Diese irrigen Ansichten Bouterwek's werden, wenigstens zum Theil, dadurch entschuldiget, dass ihm gerade die ächten ältesten Denkmäler der portugies. Poesie, die *Cancioneiros*, unzugänglich waren, und er selbst gesteht ehrlich diese Unkenntniss und „bedauert innigst, dass er genöthiget ist, hier eine Lücke offen zu lassen, die so bald wohl nicht ausgefüllt werden möchte“ (S. 20). Und in der That ist diese Lücke erst durch das vorliegende Werk ausgefüllt worden; aber auch auf eine solche Weise, die wenig zu wünschen übrig lässt, und Herr Bellermann hat sich das grosse Verdienst erworben, nicht nur über dieses Gebiet der portugies. und der damit verwandten romanischen Nationalliteraturen neues Licht verbreitet, sondern auch durch diese treffliche Vorarbeit erst eine pragmatische Geschichte der portug. Poesie möglich gemacht zu haben.

Es ist oben gesagt worden, dass die alten Zeugnisse den

König Diniz als den eigentlichen Begründer der portug. Nationalliteratur, und die von ihm und seinen Zeitgenossen verfassten *Cancioneiros* als die ältesten Denkmäler derselben nennen; daher beginnt auch unser Verf. seine Nachrichten und Untersuchungen über „die alten Liederbücher der Portugiesen“ mit dem dreizehnten Jahrhundert. Nur waren, als Hr. Bellermann sein Werk herausgab, diese ältesten Denkmäler entweder noch gar nicht, oder nur unvollkommen bekanntgemacht worden. Allerdings wusste man aus historischen, weit zurückreichenden Zeugnissen, dass der König D. Diniz nicht nur einen poetischen Hof um sich versammelt, sondern auch selbst als Dichter sich an dessen Spitze gestellt hatte, dass sein legitimer Sohn und Nachfolger König Affonso IV., und seine natürlichen Söhne Affonso Sanchez, Graf von Albuquerque, und Pedro, Graf von Barcellos dem Beispiele des Vaters hierin gefolgt waren; ja man wusste, dass ihre und ihrer Hofdichter poetischen Erzeugnisse in eigenen Sammlungen, *Cancioneiros*, aufbewahrt worden waren; man hatte Zeugnisse von solchen die diese Liederbücher gesehen und selbst in Händen gehabt, aber leider nicht weiter benutzt hatten [1], und selbst noch ein vielgelesener Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, Duarte Nunes de Leão, hatte auf die Orte ausdrücklich hingewiesen, wo er die Liederbücher des Königs Diniz gesehen habe, und die diese Hinweisung enthaltende Stelle des berühmten Sprach- und Gesichtsforschers ist oft genug angeführt worden [2]. Aber unge-

---

[1] S. die früher angezogene Stelle aus dem Briefe des Marques de Santillana der ganz genau den die Lieder des poetischen Hofes des Königs Diniz enthaltenden *Cancionetro* beschreibt; aber noch ein Knabe war, als er ihn bei seiner Grossmutter sah (*siendo yo en edat no provecta, mas asaz mozo pequeño*), und später ihn nicht mehr zu Gesicht bekommen zu haben scheint; denn er begnügt sich, mit Berufung auf Jene „die des Königs Lieder gelesen“, davon zu sagen: „*cuyas obras aquellos que las leian, loaban de invenciones sutiles. é de graciosas é dulces palabras.*“ Auch in der von Amador de los Rios verzeichneten Bibliothek des Marques (hinter der Ausgabe seiner Werke) findet sich keine Handschrift dieses Liederbuchs angegeben.

[2] Trotz dem will ich diese, weil in mehr als einer Hinsicht wichtige Stelle aus *Leão's Cronica D'El Rei D. Diniz* (*Lisboa*, 1600. fol. 133—134) hersetzen: „. . . . (*el Rei*) *grande trouador, et quasi o primeiro que na lingua Portuguesa sabemos screuer versos, o que este et os daquelle tempo começarão fazer a imitação dos Aruernos et Prouençaes: segundo vimos per hum cancioneiro seu, que em Roma se achou, em tempo del rei Dom Joam III., et per outro que sta na Torre do tombo, de louuores da Virgem nossa senhora.*“

achtet Alles dessen hatten es die Portugiesen vernachlässiget, diesen Spuren nachzuforschen, um das älteste Denkmal ihrer Sprache und Literatur wieder aufzufinden, und erst nachdem ich sie darauf aufmerksam gemacht, ist es ihnen gelungen, die von Leão gesehene Handschrift von dem höfischen Liederbuche des Königs Diniz in der *Vaticana* wieder auffinden zu machen[1], und nur ein Theil desselben, der die vom Könige selbst herrührenden Lieder enthaltende, ist nun endlich in Paris u. f. T. herausgegeben worden: „*Cancioneiro D'El Rei D. Diniz, pela primeira vez impresso sobre o manuscripto da Vaticana, com algumas notas illustrativas, e uma prefação historico-litteraria pelo Dr. Caetano Lopes de Moura.*“ *Pariz, em casa de I. P. Aillaud.* 1847. gr. 8. — Aus der in dem Vorworte gegebenen Beschreibung und Inhaltsanzeige dieser Handschrift geht zugleich hervor, dass dieser *Cancioneiro* noch ein eigentliches höfisches Liederbuch ist, die Sammlung der poetischen Erzeugnisse und Unterhaltungen geschlossener höfischer Gesellschaften. Denn schon aus diesen, allerdings dürftigen Angaben (p. XXVII-XXX.) ward ersichtlich, dass die aus dem 15. Jahrhunderte stammende Handschrift (und daher wahrscheinlich dieselbe die Leão zu Rom gesehen hatte) nicht blos die Lieder des Königs Diniz enthalte (die auch *Cancioneiro* genannte Gedichtsammlung

---

[1] Damit diess nicht als Prahlerei erscheine, muss ich mir erlauben, meinen Antheil an der Wiederauffindung dieses Liederbuchs hier etwas ausführlicher zu erwähnen, obgleich ich ihn schon lange vor der Herausgabe desselben, eben in einer Nachschrift zu dem ersten Abdruck des vorliegenden Aufsatzes (in der Hallischen Allgem. Lit. Zeit., Intelligenzblatt, No. 26, vom Juni 1843, Sp. 214—216, II. Miscell.), vorsichtsweise angedeutet und gewahrt habe. Eben als ich mich mit dieser Anzeige von Bellermann's Werk beschäftigte, hielt sich mein damaliger Vorgesetzte, der berühmte Slavist Kopitar in Rom auf. Durch die angeführte Stelle aus Leão's Chronik aufmerksam gemacht, ersuchte ich ihn, doch in der *Vaticana* diesem Liederbuche nachforschen zu lassen. Er willfahrte meiner Bitte, erhielt aber von den Custoden der *Vaticana* den ausweichenden Bescheid, es wolle sich nichts der Art finden lassen. Kopitar hatte inzwischen einem portugiesischen Franciscaner (ich vermuthe, es sei der P. Roquete gewesen) davon gesprochen, und siehe da, bald darauf erkundigte sich der portugiesische Gesandte am römischen Hofe, der Visconde da Carreira sehr angelegentlich ebenfalls nach diesem Liederbuche in der *Vaticana*, und nun — fand es sich in der That in dem *Codex No.* 4803! — Vgl. p. VIII—IX. der „*Prefação*“ zu der gleich zu erwähnenden Ausgabe desselben.

eines Einzelnen sei), sondern auch die seiner Söhne und Verwandten und der an ihren Höfen sich aufhaltenden *Trovadores* oder Hofdichter, worunter auch mehrere Spanier, was auch für die Geschichte der castilischen Kunstpoesie von Bedeutung ist[1]. Ich wandte mich daher an den gerade gegenwärtig sich in Rom aufhaltenden Hrn. Dr. Adolf Tobler und sprach ihm meinen Wunsch aus — da die bekanntlich sehr lange währenden Herbstferien der *Vaticana* (von Mitte Juni bis Anfang November) und die sehr kostspielige Erlaubniss Abschriften zu nehmen es mir für jetzt unmöglich machten, den ganzen unedierten Theil (190 Blätter, meist zu vier Spalten) copieren und den edierten (20 Bl.) collationieren zu lassen — wenigstens ein vollständiges Verzeichniss der Dichter-Namen zu erhalten. Er war so gütig, sich selbst der Mühe der Anfertigung eines solchen zu unterziehen, und ich halte es um so mehr für angezeigt, die Frucht seiner Mühe mit dem gebührenden Danke hier bekannt zu machen, als schon aus diesem blossen Namensverzeichnisse sich mehrere für die Geschichte der Kunstpoesie auf der pyrenäischen Halbinsel nicht unwichtige Resultate ergeben.

Hr. Dr. Tobler bemerkt dazu, er habe die Namen der Dichter verzeichnet „in der Reihe in welcher sie in der Handschrift auf einander folgen; sie zu wiederholen habe er nur da unterlassen, wo er es unmittelbar hätte thun müssen." Ich gebe natürlich die Namen diplomatisch getreu nach seiner Abschrift, meine Lesung oder Conjectur in Klammern beifügend, so wie die Seitenzahl der Vorrede des gedruckten *Cancioneiro*, wo sie den Namen anführt, oder auch Nachweisungen darüber giebt.

Fernan Gonçaluit. — *Pero Barroso* (oder *Pero Gomes Barroso*, *p. XXIX.*). — *Sancho ssan chez.* — *Affonso lopez de bayam* (*p. XXVIII.*). — *Meen rodriguiz tenoyro.* — *Affonso fernandez.* — *Dom Alfonso sanches figlio del Rey don Denis de portugal* (*Affonso Sanchez*, Graf von Albuquerque, ein natürlicher Sohn des Königs Diniz). — *Joham de Guylhade.* — *Steuam fouam.* — *Joham uaas quiz*

[1] Man kann daher nur uneigentlich (*a potiori fit denominatio*) diese Sammlung das „Liederbuch des Königs Diniz" nennen, und es ist klar, dass es ausser dem von ihm selbst und den Genossen seines Hofes verfassten, auch früher entstandene in dieser höfischen Gesellschaft aber noch cursierende Gedichte enthält.

(*João Vasquez*). — *Fernan uel lho* (der Alte). — *Airas Veaz.* — *Vaasco perez.* — *El rey dom Affonso de castella he de leom* (Alfons X. von Castilien)[1]. — *El rey dom denis.* — *El rey dom Affonso de castela e de leom que uençeu el rey de bela marim com o poder daalem mar apar de tarifa*[2]. — *O conde dom pedro*

[1] Dadurch wird, was man bisher nur aus der Stelle des ersten Prologs zu Alfons' X. geistlichen *Cantigas* zu Ehren der Jungfrau Maria:

> . . . . *é ar*
> *Querrei me leixar de trobar desi*
> *Por outra dona, é cuid'a cobrar*
> *Por esta quant' eu as outras perdi*;

vermuthet hatte, zur documentierten Thatsache, dass er nämlich auch weltliche, höfische Minnelieder in galicischer Sprache gedichtet habe.

[2] D. i. Alfons XI von Castilien, der Schwiegersohn Affonso's IV. von Portugal, der den König der *Benimerin* (von Marokko) mit den Schaaren von jenseits des Meeres bei *Tarifa* (am *Salado*, den 30. October 1340) besiegt hat. Aus diesem Datum ergiebt sich: dass wenigstens die vorliegende Redaction dieses Liederbuches erst nach 1340 gemacht worden ist; — und dass auch Alfons XI. von Castilien, von dem man bisher kein poetisches Product mit Bestimmtheit nachweisen konnte, sich in der höfischen Kunstlyrik und zwar ebenfalls noch in galicischer Sprache versucht hat. Ich glaube daher um so mehr, das als „Probe der Schreibung" mir von Hrn. Tobler gütigst mitgetheilte Gedicht dieses Königs hierhersetzen zu sollen, wenn ich auch gestehen muss, dass mir Vieles darin unverständlich ist. Desshalb gebe ich es diplomatisch getreu nach der mir mitgetheilten Abschrift, nur dass ich die acht Verszeilen der letzten Strophe, die je zwei in Einer Linie geschrieben sind, getrennt habe, wie es Mass und Reim offenbar erforderten. Denn das Gedicht besteht aus vier Strophen zu acht Versen und vier Refrain-Zeilen, durchaus in achtsylbigen Redondilien: ganz nach Art der geistlichen *Cántigas* Alfons' X.

> *Em huum tiempo cogi flores*
> *del mui nobre paraiso*
> *cuitado de mis amoris* (*sic*)
> *e del su fremoso risso*
> *e senpre uiuo en dolor*
> *e ya lo non puedo sofrir*
> *mais m̃ malua lanierce* (*sic*)
> *que nel mundo uiuer*
> *yo cum cuidado damores*
> *uolo e tengo ma dizer*
> *que he da questa mi senhora*
> *que muicho deseio auer*
>
> *En el tienpo en que solia*
> *yo coger daquestas flores*

de portugal (Pedro Graf von Barcellos, natürlicher Sohn des Königs Diniz). — *Pero larouco.* — *Steuam fernandez del uas* (*Estevão Fernandes d'Elvas; p. XXVIII*). — *Estevam da guarda priuado del rey don denis* (*p. XXIX*). — *Steudo da ginda.* — *Pero dornelas.* — *Fernan Rodriguiz de Calheyro.* — *Vaasco praya de sandi.* — *Pae soarez.* — *Nuno fernandiz torneol.* — *Pero Garcia burgales* (von Burgos). — *Joham nunez Camanes.* — *Ayras Carpancho.* — *Vco.* (*Vasco*) *Gil.* — *Don Joham dauoyn* (*João d' Aboim, p. XXVII.*). — *Dom Joham Soarez Coelho* (*p. XXVIII.*). — *Steuam rreymondo.* — *Joham lopez dulhoa.* — *Dom fernan fernandez Cogominh* (ein Zeitgenosse Affonso's III. p. XXVIII.). — *Gonçalo annes do vinhal.* — *Roy Queymado.* — *Meen Rodriguis Tenoyro.* — *Steuam coelho.* — *Steuam trauerca.* — *Rodrigue annes de vasconcelus* (*Rodrigo Annes de Vasconcellos; p. XXVIII.*). — *Affonso*

---

dal cudado non auiados (sic)
que ny (sic) los sus amores
e non se per qual uentura
me úno adefalir (sic)
si lo fiz el mi pecado
si lo fizo el mal dizer
yo cum cudado damores uolo (etc.)

No creades mi senhora
el mal dizer de las gentes
ca la muerte mes lhegada
sy en elho parardes mientes
ay senhora nobre rossa
mercede uos uengo pidir
uedede (sic) mi dolor
e no me dexedes morir
yo cum cuidado damores (etc.)

Yo coy la flor das frores (sic)
de que tu soler cogias
cuitado de mis amores
bien se lo que tu querias
dios lo pueste por tal guisa
que telo pueda fazer
ant yo queri a mi muerte
que te asy teya z morer (sic)
yo cum cudado damores uolo (etc.)

meendez de beesteyro. — *Pero Gomes Barroso* (s. oben). — *Pero uyuyaez* (oder *veryaez*). — *Fernan gtiz* (*Gutierrez*) *de seaura.* — *Don Affonso lopez de Bayam* (s. oben). — *Joham de Guilhadi* (auch *Guilhade*, s. oben). — *Pero dornelas.* — *Don Affonso sanchez* (s. oben). — *Joham Vaasquiz de Talaueyra.* — *Nuno perez sandeu.* — *Meen vaasquez de folhete.* — *Fernam froyas.* — *Pae* (auch *Paay*) *Gomez charinho* (*p. XXVIII.*). — *Fernam velho* (s. oben). — *Vaasco perez pardal.* — *Affonso anes de cordu* (von Córdoba?). — *Pedran* (*Pedro Annes*) *SSocaz.* — *Pero de ponte.* — *Joham Garcia SSobrinho.* — *Raymon Gonsalues.* — *Garcia soarez.* — *Irmao de martin soarez* (Bruder des Martin Soarez?). — *Vaasco Rodriguis de Calu . .* (*de Caluelo*). — *Meen dinho.* — *Affonso paez de bragaa.* — *Dom Joham meendez de berteyros.* — *Ayras Nunez ctigo* (*sic, ?*). — *Martim moxa.* — *Roy fernandiz.* — *Pero goterez* (*Gutierrez*). — *Don Steuan perez Noyām.* — *Don Gomez Garcia abade de veladolido* (*sic, Valladolid?*). — *Roy Fernandiz ctigo.* — *Pae de cana ctgo* (*sic*). — *Sancho Sanchez ctigo.* — *Joham Ayras de Santiago.* — *Affonso anes do Coton.* — *Pero da ponte et Affonso anes fezeron esta tenzon.* — *Ayras engeytado* (der Verstossene?). — *Rodrigue anes dalnares.* — *Fernam padrom.* — *Pedro da ponte.* — *Vaasco Rodriguiz de Caluelo.* — *Roy Martijz* (*do Casal*). — *Don pero Gomez barroso* (s. oben). — *Joham Ayras burges de santiago.* — *Martim perez aluyin.* (s. oben). — *Pero de ueez.* — *Bernal de bona ual.* — *Joham seruando.* — *Juyão bolsseiro.* — *Pero DARMEA* (*sic*). — *Steuam Fernandez deluas* (s. oben). — *Pedramigo de Seuilha.* — *Ayras paez jograr* (der Juglar). — *Lourenzo jograr.* — *Joham Baueça.* — *Calisteo Fernandiz.* — *Lopo jograr.* — *Lourenzo jograr.* — *Joham jograr morador em leon.* — *Pero de Bardia.* — *Pero mendez da fonsseca.* — *Nuno porco.* — *Pero de ueez.* — *Bernal de bonaual.* — *Joham seruando.* — *Joham zorro.* — *Roy martiz do Casal.* — *Juyao bolseyro.* — *Martin campina.* — *Pero meogo.* — *Martim de Caldas.* — *Nuno treez.* — *Pedro darmea.* — *Pedro amigo de seuilha.* — *Pedren* (*sic*) *solaz.* — *Joham baueça.* — *Pero danbroa.* — *Pae caluo.* — *Martin Padrozelos.* — *Lopo jograr.* —

Galisteu Fernandiz. — *Lourenço jograr.* — *Golparro.* — *Joham de Can*ʹ*ga* (*Cangera?*). — *Martin de Giizo.* — *Martin Codax.* — *Ayras paez.* — *Fernan do lago.* — *Joham de requeyxo.* — *Fernan desquyo.* — *Steuam da Guarda* (s. oben). — *Joham Fernandez dardeleyro.* — *Joham Soarez de panha*[1]. — *Fernan Rodriguiz de calheyros.* — *Don fernan paez de Talamancos.* — *Dom lopo liao.* — *Martin Soarez.* — *Nuno Fernandez torneol.* — *Pero Garcia burgales* (s. oben). — *Roy queymado.* — *Joham lobeyla* (*João Lobeira*, Zeitgenosse Affonso's III. p. XXVIII.). — *Don Gonçalo annes do vinhal.* — *Don Joham dauoim* (s. oben). — *Joham Soarez Coelho* (s. oben). — *Roy paez de rribela.* — *Joham seruando.* — *Lourenzo jograr.* — *O Conde don pedro de port*(*ugal*, Graf von Barcellos, s. oben). — *Joham de Gaya escudeyro.* — *Roy paez de rribela.* — *Pero barroso* (s. oben). — *Joham de Gaya escudeyro.* — *Joham baueça.* — *Johan ayras de santiago.* — *Don affonso lopez de Bayam* (s. oben). — *Meen Rodriguiz tenoyro.* — *Ayras perez ueitor.* — *Joham de Guilhado* (auch *Guilhadi* und *Guilhade;* s. oben). *Affonso do Cotom.* — *Diego pezelho jograr.* — *Petramigo de la uilha* (*sic, de Sevilla*, s. oben). — *Pero danbroa.* — *Pero mendez de fonseca.* — *Ayras Nunes.* — *Ffernan del qo* (*sic*). — *Joan velho de pedro Gaez.* — *Affonso ffernandez cubel caualeyro.* — *Steuam ffernandis bareto.* — *Joham Romeo de lugo.* — *Rodrigrannes rodondo.* — *Ffernan rodrigues Redondo.* — *Affonso do Cotom.* — *Pero de vevyaez* (oder *uiuiaaez*; s. oben). — *Martim anes morinho.* — *Affonso Soarez.* — *Caldeyrom.* — *Pae Gomez charinho* (s. oben). — *Pero de Ponte.* — *Pedramigo* (*de Sevilla;* s. oben).

Dieses Namen-Verzeichniss von 127 verschiedenen Dichtern weist also schon durch die Anzahl auf eine bedeutende Entwickelung und Blüthe der höfischen Kunstpoesie in Portugal in dem Jahrhundert von der Regierung Affonso's III. (1245) bis zu der Affonso's IV. (st. 1357), ebenso durch die darin vertretenen

[1] Vielleicht der in dem Briefe des Marques de Santillana erwähnte: Johan Soarez de Pavia oder Payva, der aus Liebe für eine Infantin von Portugal starb? —

Stände und Stufen der höfischen Gesellschaft, von den Königen und Königssöhnen an bis zu ihren Günstlingen (*privados*) und Hofleuten, von den Rittern und Knappen (*cavalheiros e escudeiros*) bis zu den Bürgern (*burges*) und selbst zu den Spielleuten (*jograr*), darunter auch Dichter aus Castilien (und zwar die beiden Könige Alfons X. und XI. an der Spitze), Leon, Galicien und Andalusien, die alle in galicischer oder alt-portugiesischer Sprache sangen und zwar noch in der Weise der älteren Troubadours-poesie, wie z. B. hier noch einer eigentlichen Tenzone namentlich erwähnt wird, von den beiden Dichtern Pero da Ponte und Affonso Annes (*fezeron esta tenzon*).

Diese Bildung der portugiesischen Kunstpoesie nach dem Muster der Troubadourspoesie („*a imitação dos Aruernos et Prouençaes*“, wie Nunes de Leão in der oben angeführten Stelle ganz richtig bemerkt hat) bezeugt ausdrücklich der König Diniz selbst; so sagt er in einem Gedichte (p. 64):

Quer' eu en manéyra de proençal
Fazer agora um cantar d'amor.

Und in einem anderen (p. 70):

Proençaes soen muy ben trobar
E dizen elles, qu' é con amor.

Auch beweist er seine Bekanntschaft mit den französischen Sagen durch die im Stile der Troubadours gemachten Vergleiche seiner Liebe und Herrin (meist noch *senhor* genannt) mit den Idealen der Verliebten, wie p. 52:

Qual mayor poss' e o mays encuberto
Que eu poss' e sey de Brancafrol,
Que lhe non ouv' en Flores tal amor,
Qual vos eu ey; e pero sōo certão
Que me queredes peyor d'outra ren,
Pero, senhor, quero vos eu tal ben.

Qual mayor poss' e o mui namorado
Tristão, sey ben que non amou Iseu,
Quant' eu vos amo, esto certo sey eu[1].

---

[1] Der Herausgeber hat diese doch so oft vorkommenden Anspielungen nicht erkannt und geschrieben: „*branca frol*, *en flores*, *Triste*, *amou o seu!*“ — Des Königs Diniz speciellere Bekanntschaft mit der französischen

Zugleich sehen wir in diesem Beispiel den zehnsylbigen jambischen Vers der Provenzalen angewendet, wie in so vielen anderen Gedichten des Königs, die provenzalische Art, zu Anfang der Strophen dieselben Worte zu wiederholen (*coblas capdenals*) nachgeahmt, und die Sitte der ächten Troubadours, die verschwiegene, verhüllte Liebeswerbung (*o mays encuberto*) angepriesen.

So erscheint in diesen, nun endlich veröffentlichten Liedern des Königs Diniz — wenn auch aus ihrer Umgebung herausgegerissen und äusserst mangelhaft herausgegeben[1] — die galicisch-portugiesische Hofpoesie nicht nur nach äusserem Zeugniss sondern auch in Geist, Ton und Form als eine Tochter und Schülerin der provenzalischen.

Die Lieder des Königs zerfallen in zwei Gruppen, wovon die erste die eigentlich höfischen Minnelieder enthält. Diese sind, wie gesagt, noch ganz in provenzalischer Weise, nur dass die meisten Refrains oder Refrain-Zeilen haben und die letzte Strophe dem Refrain eine damit reimende zweizeilige *Tornada* anfügt. Übrigens findet man darin auch noch den kunstmässigeren Strophenbau und selbst die Künsteleien der Troubadourspoesie

Literatur wird sehr begreiflich, wenn man bedenkt, dass sein Lehrer ein Franzose, der nachmals von ihm zum Bischof von Coimbra erhobene Aimery d'Ebrard war.

[1] Wie häufig verlesen wurde, hat das eben angeführte Beispiel gezeigt: aber nicht einmal die Gedichte sind getrennt und numeriert (was bei den meist mit Refrainzeilen versehenen gar keine grossen Schwierigkeiten gemacht hätte), sondern nur die Strophen sind abgesetzt; die Erläuterungen beschränken sich auf spärliche Worterklärungen, aber ein Glossar fehlt; u. s. w. kurz diese äusserlich luxuriös ausgestattete Ausgabe ist in wissenschaftlicher Hinsicht noch eine sehr ärmliche zu nennen. Zum Beweise, dass ich, als Betheiligter, kein zu strenges Urtheil fälle, mag das des gewiss eher für seinen Landsmann eingenommenen und noch an sehr mässige Anforderungen gewöhnten *da Costa e Silva* (l. c. I. p. 64—65) dienen, der von dem Herausgeber sagt: „*porém o seu direito á nossa gratidão seria maior, se elle tivesse publicado as obras dos outros Trovadores, que se acharam juntas com as deste Cancioneiro; se tivesse feito acompanhar as Poesias, que imprimio do Rei Lavrador, de mais copiosas notas explicativas de um sem numero de vocabulos, que nellas se encontram, e cuja intelligencia falta á maior parte dos Leitores, mesmo instruidos; e se finalmente tivesse tido o cuidado de numerar as composições, mesmo pondo-lhes titulos, e não as imprimiesse com o methodo vicioso de estampalas confusamente, e sem divisião alguma, o que muitas vezes colloca o Leitor no lance de duvidar si um Poema terminou, ou ainda continua.*“

beobachtet, wie die durch alle Strophen gehenden Reime (*coblas unisonans*, z. B. *p*. 1—4, 8—9, 94—95); Wiederholung derselben Wörter in den Strophen (z. B. p. 83—84); auch Rondeau-artig (p. 15—16); mit Halbversen (*biocs, pies quebrados*) untermischt (z. B. p. 69, 76, 84); u. s. w. Unter diesen Minneliedern sind auch mehrere *Pastoretas* (*Serranicas*), und diese gerade die anmuthigsten; diese aber meist in achtzeiligen Redondilien mit Refrains, worin das volksmässige Element sich manifestiert (z. B. p. 34—35; 86, Gespräch der Schäferin mit einem Papagei; p. 108, ganz in provenzalischer Weise); auch ein Botenlied (p. 41—42).

Merkwürdiger und eigenthümlicher ist die zweite Gruppe, sie wird in der Handschrift selbst (im Drucke von p. 118 an) durch folgende Überschrift geschieden: „*Em esta folha se começã as cantigas d'amigo que o muy respeitable Dom Diniz, Rey de Portugal fez.*“ Diese *Cantigas d'amigo* bilden gleichsam das Widerspiel der männlichen Minnelieder, sie sind die an den „Freund“ und Geliebten oder an die vertraute Freundin, Mutter oder Nebenbuhlerin gerichteten Lieder der Schönen; daher eigentlich Frauenlieder, und meist in einem viel leichteren, lebendigeren, oft ganz volksmässigen Ton gehalten; wie in Gesprächen zwischen Tochter und Mutter (p. 136—137); ein paar (p. 138—139; 142—144) durch die Refrains: „*Alva e vay liero*“, und: „*Vay las lavar, alva*“, an die *Albas* der Troubadours erinnernd, wiewohl keine eigentlichen Wächterlieder; sehr reizend ist die an die Blüthen gerichtete Mädchenklage die ganz im Tone eines Volksliedes ist[1].

[1] Ich will dieses anmuthige Frauenlied als Probe hersetzen:

„Ay flores! ay flores do verde pyno,
Se sabedes novas do meu amigo!
Ay Deos! E hu é?

Ay flores! ay flores do verde ramo,
Se sabedes novas do meu amado!
Ay Deos! E hu é?

Se sabedes novas do meu amigo,
Aquel que mentio do que m'ha jurado!
Ay Deos! E hu é?

Zeigt sich daher der königliche Dichter in der ersten Gruppe schon ganz als Troubadour, mit dem monotonen Liebesgewinsel, der conventionellen Galanterie und mit künstlichen Formen spielend, so erscheint er in der zweiten noch sich näher an das Volksmässige anschliessend, in mehr objectiv-naiver Haltung und oft in lebendig-dramatischer Form; so dass — wenn diese Erscheinung keine vereinzelte ist — man daraus auf den damals noch nicht eingetretenen gänzlichen Bruch der portugiesischen Kunst- mit der Volkspoesie oder auf den Einfluss der nord-französischen schliessen dürfte[1].

Dem Geiste und der Form nach den höfischen Minneliedern des Königs Diniz ähnlich sind die von seinem natürlichen Sohne, D. Pedro Grafen von Barcellos verfassten; denn dass sich die Liedersammlung dieses Grafen in der zuerst unter dem Titel: „*Fragmentos de hum cancioneiro inedito, que se acha na livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa. Impresso á custa de Carlos Stuart. Em Paris,* 1823. 4., bekanntgemachten, und

Se sabedes novas do meu amado,
Aquel que mentio do que pos commigo!
Ay Deos! E hu é?" —

— *Vos me perguntades pelo voss' amado?*
E eu ben vos digo que é vivo e sano.
Ay Deos! E hu é?

E eu ben vos digo que é vivo e sano
E seera vosco ant' o prazo saydo.
Ay Deos! E hu é?

E eu ben vos digo que é vivo e sano
E seera vosc' ant' o prazo passado.
Ay Deos! E hu é?

Ebenso volksmässig sind die Gespräche der Tochter mit der ihrer Liebe bald freundlich bald feindlich gesinnten Mutter, wie z. B. p. 166; —173; — 178; — im dramatisch-lebendigen Dialog die zwischen der Geliebten und dem scheidenden Freunde, p. 153; — 155; — 158. — Vergl. über die auch bei den Nord-Franzosen vorkommende Sitte, einem Weibe die Lieder in den Mund zu legen: Wackernagel, Altfranzösische Lieder und Leiche, S. 177.

[1] Den anderen, die geistlichen Lieder (*de louuores da Virgem nossa senhora*) des Königs Diniz enthaltenden *Cancioneiro*, von dem Nunes de Leão (l. c.) ein Exemplar im Archive des Torre do tombo gesehen hat, haben die Portugiesen noch nicht der Mühe werth gefunden, dort aufzusuchen!

daher gewöhnlich „*Cancioneiro do Collegio dos Nobres*“[1] genannten erhalten habe, ist nun durch den Herausgeber der zweiten vollständigeren Ausgabe wohl ausser Zweifel gesetzt worden. Zwar hat Hr. v. Varnhagen, der um die portugiesische Literatur sehr verdiente brasilische Gesandte am Hofe von Madrid, dieser von ihm besorgten Ausgabe nur den hypothetischen Titel gegeben: „*Trovas e Cantares de um codice do XIV. seculo: ou antes, mui provavelmente, „O livro das Cantigas“ do Conde de Barcellos. Madrid*. 1849. in 16.; aber in der gelehrten Einleitung dazu hat er durch äussere und innere Gründe die auf dem Titel nur als „höchst wahrscheinliche“ bezeichnete Verfasserschaft des Grafen von Barcellos fast zur Gewissheit erhoben (schon Bellermann, a. a. O. S. 12, war auf dieser richtigen Spur).

Zu den äusseren Gründen gehört, dass dieser *Cancioneiro* mit dem gewöhnlich dem Grafen von Barcellos zugeschriebenen *Nobiliario*[2] in demselben Bande, in demselben Format und von derselben Hand geschrieben sich findet, welchen Codex Herculano für das Original des *Nobiliario* hält, und die ganze Handschrift wird von ihm und dem ebenso grossen Kenner der portugiesischen Diplomatik, *I. P. Ribeiro* (*Reflexoens filologicas*. Coimbra, 1836. *p.* 48) dem 14. Jahrhundert zugeschrieben (vergl. Bellermann, S. 8).

Bei weitem entscheidender sind die inneren Gründe. Schon Bellermann (S. 10 u. 46) und Diez (Berliner Jahrb. f. wiss. Krit. Februar 1830) haben die Ansicht ausgesprochen, dass die sämmtlichen Lieder dieses *Cancioneiro* „einen gemeinschaftlichen Verfasser“ gehabt haben müssen. Hr. v. Varnhagen, der sich die nicht geringe Mühe gegeben hat, die arg verbundenen Blätter der Handschrift und die einzelnen neu aufgefundenen nach dem Inhalte und der Form der Gedichte kritisch zu

---

[1] Nun, nach Aufhebung dieses Collegiums, in der königl. Bibliothek *d'Ajuda*. Hr. Rivara hatte nach der ersten Ausgabe noch mehrere zu dieser Handschrift gehörige Blätter zu *Evora* gefunden und der Herausgeber der zweiten erhielt eine Abschrift davon durch Hrn. Herculano, und hat sie nun, am gehörigen Orte eingereiht, zum erstenmale veröffentlicht.

[2] Vgl. jedoch: „*Memoria sobre a origem provavel dos livros de linhagens*“ (eben dieses *Nobiliario*) *por A. Herculano;* in den *Memorias da acad. das sciencias de Lisboa. classe de scienc. moraes, Nova serie, T. I. P. I.* 1854. *4to. p.* 35—47.

ordnen, ist dadurch nicht nur zu derselben Überzeugung gekommen, sondern auch zu der: dass diese Lieder eine zusammenhängende Geschichte der Liebe des Dichters und des Verhältnisses zu seiner Herrin enthalten. Die meisten derselben sind an eine Dame des portugiesischen Hofes gerichtet, der bekanntlich damals oft seinen Sitz zu Santarem hatte; der Dichter nennt die Dame seine Verwandte und seine Landsmännin, und erinnert sich, sie einst mit ihrer Mutter auf der Damen-Estrade (*Sendo con sa madre en un estrado*) und in der Nähe von Barcellos gesehen zu haben. Aber sie war überaus schön, wohlgeboren, sanftmüthig und voll guter Worte (*mansa e de bom fallar*), es dauerte daher nicht lange, so stellte sich ein Bewerber um ihre Hand ein. Da musste sich der Dichter auf Befehl seiner Herrin, wohl um der Heurath nicht hinderlich zu sein, von ihr entfernen und in fremde Lande ziehen. Aber nicht lange konnte er die Abwesenheit ertragen und kehrte bald zurück. Nun aber musste sie fortziehen, um die Heurath abzuschliessen, durch welche sie noch mehr erhoben wurde. Damit schienen „die von Spanien" (*os d'Hespanha*) sehr zufrieden, die sich dort aufhielten, weil sie nun nach ihrem Lande zurückkehren konnten, von dem eben der Dichter gekommen war. Er ist sehr betrübt über ihre Abreise und beklagt diese Trennung; bis endlich ein Mann aus dem Lande wo sie weilte, zu ihm kam und ihm Mittel und Wege zeigte, sie wiederzusehen. Dessen Rath befolgt er; zieht nach Segovia und dort sieht und spricht er sie. Er sagt von ihr, indem er ihre Schönheit besingt, dass unter den drei Namen: Joana, Sancha und Maria der ihre sei und legt besonderen Nachdruck auf den letzten, so dass er fast bereut, zu viel verrathen zu haben (welches Verhüllen des Namens der Geliebten wieder ganz im Geiste der Troubadourspoesie ist). Nach diesem Zusammensein in Segovia, das nach seinem Wunsche nie hätte enden sollen, wurde er von seiner Dame abermals gezwungen, sich von ihr zu trennen. Als er nun über's Meer zieht, vergleicht er dieses mit dem Könige von Castilien und Leon; denn, sagt er, beide werden von Allen gefürchtet, von Niemand bezwungen, beiden muss man misstrauen, wenn sie besänftiget scheinen, u. s. w.

Alle diese Anspielungen und Umstände berechtigen zu der Annahme, dass Pedro Graf von Barcellos der Dichter dieser Lieder, und die von ihm besungene Dame seine Nichte D. Maria,

die Tochter Affonso's IV. von Portugal sei, um die Alfons XI. von Castilien und Leon durch seine Abgesandten im Jahre 1327 werben liess und sich im darauffolgenden Jahre mit ihr vermählte.

In die Zeit kurz vor und nach der Vermählung dieser Infantin, der „Verwandten und Landsmännin" des Dichters, mit dem castilischen Könige, wodurch sie noch „erhoben" wurde, fällt also die Abfassung dieses Liederbuchs, und es ist wohl das „*Livro de Cantigas*" das nach anderweitigen historischen Zeugnissen der Graf Pedro von Barcellos verfasst und in seinem Testamente, gemacht zu Lalim den 30. März 1350, eben dem Könige Alfons XI. von Castilien, dem Gemahle seiner Dame, vermacht hat (dieser starb aber bekanntlich sechs Tage vor dem Datum des Testaments, den 26. März 1350; der Graf von Barcellos aber erst 1354). Übrigens braucht man diese Liebe eben nicht ernsthaft zu nehmen, sie war wohl, ganz nach der Sitte der Troubadours, nur ein poetisches Spiel, eine höfische Galanterie, und der Graf von Barcellos hatte, wie Petrarca neben seiner Laura, auch dem gemeinen Leben mehr entsprechende Verbindungen mit dem anderen Geschlechte, denn er war wenigstens zweimal verheurathet (vielleicht beziehen sich die Gedichte No. 207 u. 214 sogar auf den Tod seiner ersten Gemahlin D. Branca). Auch an andere genannte — und eben desshalb minder hochstehende und wohl auch minder ideal verehrte — Schönen hat er Gedichte gerichtet (wie an Guiomar Affonso Gata, Mayor Gil, an die Tochter des Don Paay Moniz, an eine D. Alvira, u. s. w.), die Hr. v. Varnhagen ausgeschieden und in dem Supplement No. 1 zusammengestellt hat[1].

Wie dieses Liebesverhältniss ganz im Geiste der Troubadours aufgefasst und gehalten ist (der Dichter nennt diesen Minnesang selbst nach provenzalischer Weise: „*trobar d'amor por sas sennores*"), so ist auch der Ton dieser Lieder schon mehr dem provenzalischen nachgebildet als der in den Liedern

[1] Ein zweites und drittes Supplement enthalten die nur in Anfängen, Schlüssen oder überhaupt in Bruchstücken erhaltenen Gedichte. — Der erste Anhang giebt in einer „*Romance*" des Herausgebers die Liebesgeschichte des Grafen von Barcellos in zusammenhängender Erzählung; — der 2. die Concordanz mit der Stuart'schen Ausgabe; der 3. zwei moderne Gedichte in galicischer Mundart; — und der 4. das Glossar.

des Königs Diniz herrschende, in welchen sich so manche nordfranzösische und volksmässige Elemente noch finden, wie bemerkt worden ist. Noch mehr zeigt sich der Einfluss der provenzalischen Kunstpoesie auf die Lieder des Grafen von Barcellos in ihrer formellen Bildung, daher Bellermann und Diez dessen *Cancioneiro* als „das alte Liederbuch mit provenzalischen Versmassen" bezeichnet haben. So hatte schon der Erstere bemerkt: „In scharfem Gegensatz mit den spanischen und späteren portugiesischen Liedern bewegen sich diese unseres Liederbuches, wie die Gedichte der Troubadours, meist in einem jambischen Tonfall und in längeren Zeilen von zehn und eilf Sylben." Dieser zehnsylbige, jambenartige Vers meist mit stumpfen Reimen, den man, „sofern eine tonlose Schlusssylbe zutritt, unschicklich genug Hendekasyllabus zu nennen pflegt" (vgl. Diez, a. a. O. Sp. 168, und Altromanische Sprachdenkmale, S. 103 ff.; Wackernagel, Altfranzös. Lieder, S. 177), ist eben derselbe, den schon der Marques de Santillana als einen den Provenzalen eigenthümlichen bezeichnet, dessen Nachahmung aber nur bei den catalanischen und valencianischen *Trovadores* bemerkt hat: „.... *usaron el decir en coplas* (dichten in der strengeren Form der eigentlichen Kunststrophe, *copla*, im Gegensatze zu den noch mehr volksmässigen *trovas*) *de diez silabas á la manera de los Lemosis.*" Hätte der Marques de Santillana die Lieder des Königs Diniz und seiner Zeitgenossen und besonders die des Grafen von Barcellos selbst eingesehen, und nicht blos aus den Berichten Anderer gekannt, so würde ein so genauer und feiner Beobachter, wie er, nicht versäumt haben, die Nachahmung dieses Versmasses auch bei den ältesten portugiesischen und galicischen *Trovadores* zu bemerken, und in der oben angeführten, von ihnen handelnden Stelle seines Briefes nicht blos der beiden, später allerdings in den portugiesischen und spanischen Liederbüchern vorherrschenden Versmasse: der *arte mayor* und *arte comun* gedacht haben. Allerdings ist dieses Versmass selbst noch in den Liedern des Grafen von Barcellos „noch auf eine durchaus willkürliche, unkünstlerische Art behandelt; .... Accent und Cäsur haben keine geregelte Stelle und manche Verse sind sehr unharmonisch fast nur mit gezählten Sylben. Das einzige was an den Vers der Troubadours erinnert, ist die häufige Betonung der dritten Sylbe

(Diez, Altrom. Sprachdenkmale, S. 103).“ Neben diesen zehnsylbigen kommen in den Liedern des Königs Diniz und des Grafen von Barcellos auch alexandrinerartige Langzeilen vor, aber noch keine eigentlichen *versos de arte mayor;* hingegen sehr häufig und vollkommen ausgebildet, weil volksthümlich, die *Redondilhos maiores.*

Auch in der Reimweise ist das Bestreben unverkennbar, die provenzalischen Vorbilder zu erreichen; so ist es, wie Diez (in den Berlin. Jahrb. Sp. 169—170) schon bemerkt hat, „den Troubadours abgelauscht, wenn derselbe Reim durch alle Strophen des Gedichtes greift oder doch die Strophen paarweise verbindet (*coblas unisonans, doblas, etc.*); Beides ist hier herrschende Form und nur selten beschränkt sich der Reim auf die einzelnen Strophen; auch kommt das artige Spiel vor, „dass ein Reim strophenweise von einem anderen abgelöst wird.“ So findet sich auch die *Tornada* den Strophen angefügt und wiederholt, wie bei den Provenzalen, in ihrer Reimstellung den letzten Theil der Strophe. Es versteht sich von selbst, dass die in den Liedern des Königs Diniz schon angewandte überschlagende Reimbindung (*rimas encadenadas, crozadas, crotz-encadenadas, crotz-caudadas, cadena-caudadas*) in denen des Grafen von Barcellos noch häufiger und mannichfaltiger zur Anwendung kommt. Selbst die Reimkünsteleien der Provenzalen sind schon nachgeahmt, wie die rührenden und gebrochenen Reime (No. 53, 112, 195; 48, 95, 133), und die Refrains sind minder häufig als in den Liedern des Königs Diniz angewandt. Die vorherrschend stumpfen Reime mögen wohl schon durch den Gesang, zu dem diese Lieder offenbar bestimmt waren (wiewohl nach dem Kunstprincipe, d. i. alle Strophen nach einer und derselben Melodie, s. mein Buch über die Lais, S. 104—106), erfordert worden sein. Endlich ist der Strophenbau nicht minder provenzalisch-kunstmässig, wie sich besonders in den 6, 7, 8 und selbst 9 zeiligen Strophen zehnsylbiger Verse zeigt.

Auch von Liedern in dialogischer Form finden sich hier noch Beispiele (wie die No. 35, 238, 248, 279).

Jedesfalls ist daher dieses Liederbuch von grosser Bedeutung für die Geschichte der portugiesischen Kunstpoesie. Und Diez schliesst mit Recht seine treffliche Anzeige dieses Liederbuches mit den gewichtigen Worten: „Indem wir nun diese

Bemerkungen, zu welchen der gallizische *Cancioneiro* den Stoff lieferte, schliesslich zusammenfassen, gewinnen wir das für Portugals Literaturgeschichte nicht unerhebliche Resultat, dass daselbst ungefähr seit der Mitte des 13. Jahrh. eine von den Grossen des Landes ausgegangene und gepflegte, zum Theil nach dem Muster der Provenzalen gebildete, Liederpoesie bestand.“ Durch dieses unbezweifelbare Resultat wird abermals meine oben aufgestellte Ansicht von dem Principe der portug. Poesie und dessen folgenreichen, bis auf den heutigen Tag erkennbaren Wirkungen bestätiget.

Eine fernere Bestätigung erhält sie durch die unbezweifelt ächten und noch dem 13. Jahrhundert angehörigen „*Cántigas*“ des Königs Alfons des Gelehrten oder X. von Castilien, der nach der damals in ganz West-Spanien herrschenden Sitte seine lyrischen Gedichte oder Lieder in galicischer Mundart sang, und daher als höfischer Dichter weit mehr der altportugiesischen, als der spanischen Poesie angehört, wesshalb auch Hr. B. mit Recht diese seine geistlichen Lieder und Romanzen zu Ehren der Mutter Gottes (*De los loores y milagros de nuestra Señora*), von denen sich mehr als vierhundert in verschiedenen Handschriften erhalten haben [1], in den Kreis seiner Untersuchung gezogen hat. Treffend charakterisiert er sie also: „Und doch sind diese Gedichte gleich wichtig in Bezug auf die Sprache und auf die Poesie. Als alte Sprachdenkmale liefern sie den Beweis für die Gleichheit der galicischen Mundart mit der Sprache, in welcher die ältesten portug. Dichter ihre Lieder sangen; anderen

---

[1] Zu den von Hrn. B. gegebenen Nachweisungen von den daraus bekannt gemachten Auszügen füge man: *Papebroch*, *Actae vita St. Ferdinandi. Antverpiae*, 1684. In 4. *p.* 321 sqq. — Vergl. auch die spanische Übers. Bouterwek's, p. 122 sg., woselbst ein Fac-simile (Kupfertafel 2) des toledanischen Codex dieser *Cántigas* sich findet. — Übrigens haben wir aus dem oben mitgetheilten Dichter-Verzeichnisse des Vaticanischen Codex verglichen mit der dazu angeführten Stelle aus dem ersten Prologe der *Cántigas* des K. Alfons gesehen, dass die frühere Vermuthung, er habe auch weltliche, höfische Minnelieder gedichtet, nun eine factische Bestätigung erhalten hat. Santillana hat diese Lieder ebenfalls selbst nicht eingesehen; denn er sagt: *En este reyno de Castilla dixo bien el Rey Don Alonso el Sabio e yo vi quien vió decires suyos.* Sehr bezeichnend stellt er jedoch diesen König unmittelbar nach den portug. und galicischen Trovadores und an die Spitze der castilischen Kunstdichter.

Theils geben sie auch wieder davon ein Zeugniss, wie sich die älteste galicisch-portugiesische Dichtkunst von der spanischen durch jenen Einfluss der provenzalischen Poesie wesentlich unterscheidet, den wir in der castilischen Poesie nirgends auf gleiche Weise entdecken können. Denn während die castilischen Gedichte desselben Alfons X. sich in altspanischen Formen, namentlich in jener ermüdenden Versart der *arte mayor* immer auf dieselbe Weise hüpfend fortbewegen, so ist es, als wenn sich der Dichter in der galicischen Sprache in einem viel leichteren, sichereren Elemente befände, und neben dem spanischen Versmasse in kurzen trochäischen Reihen (*arte comun*) erscheinen hier wieder eine Menge verschiedenartiger rhythmischer Zeilen in jambischem Tonfalle und mit mannichfaltig verschlungenen Reimen, wie wir dasselbe in der schon mitgetheilten Sammlung altportug. Lieder (des Grafen von Barcellos) gesehen haben.“ — Und zwar sind gerade die mehr epischen, romanzenartigen Lieder noch in dem mehr nationalen Versmass der *Redondilhas*, in *Coplas de arte comun* abgefasst, noch häufig mit Refrains versehen und überhaupt noch mehr im volksmässigen Tone gehalten, während die eigentlich lyrischen schon ganz provenzalische Formen im Rhythmus und Strophenbau, kurz den Typus der höfischen Troubadourspoesie haben und den frühen und dauernden Einfluss der letzteren auf die galicisch-portugiesische Kunstlyrik abermals beweisen. Auf diese hat Alfons in der That sowohl durch sein eigenes Beispiel, als auch durch die vielen an seinen Hof berufenen und von ihm besonders begünstigten Troubadours (vgl. Diez, Die Poesie der Troub., S. 61 u. 75 ff.; und Dessen: Leben und Werke der Troubadours, S. 331, 482, 518, 572, 581 u. 591) erfolgreicher eingewirkt, als auf die, eben ihres volksthümlichen Princips und ihrer grösseren Volksmässigkeit wegen, damals noch dafür minder empfängliche castilische Poesie. — Alle diese „*Cántigas*“ sind aber noch Lieder im eigentlichen Sinne, d. h. unbezweifelt für den Gesang bestimmt, und zwar ebenfalls nach dem Kunstprincipe, indem sie in den Handschriften mit, der „ersten Strophe eines jeden Liedes untergelegten Singweisen“ versehen sind[1].

[1] Nach folgender Stelle eines anderen Prologes zu schliessen, hat Alfons selbst die Melodien (*sones*) dazu gemacht (bei Rodriguez de Castro, Bibl. esp. II. p. 637):

Von den beiden in dem Schreiben des Marques von Santillana genannten, und wahrscheinlich noch dem 14. Jahrhundert angehörigen portugiesischen Hofdichtern Vasco Peres de Camões[1], der ein Ahnherr des grossen Camões gewesen sein soll (bl. um 1370), und Fernand Casquicio, sind blos die Namen bekannt. Wir haben also nur noch der Lieder des Königs D. Pedro, des Gemahls der Ignez de Castro zu gedenken. Von den wenigen ihm zugeschriebenen Liedern, die sich erhalten haben, ist aber das eine, von Barbosa Machado aus dem nicht mehr vorhandenen *Cancioneiro* des Pedro Ribeiro mitgetheilte nur eine spätere, spanisch geschriebene Glosse auf eines seiner portugiesischen Lieder, die, da sie die Form einer italienischen Canzone hat, wohl nicht vor der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden sein kann (Bouterwek's daraus gezogene Folgerung, S. 13, widerlegt sich von selbst; denn es gilt gerade der umgekehrte Schluss); es bleiben uns daher nur die fünf, unter seinem Namen in dem *Cancioneiro* des García de Resende aufgenommenen Lieder, von denen aber eines ebenfalls in spanischer Sprache abgefasst ist, was, wenn es wirklich von diesem Könige herrührt, den allerdings merkwürdigen Beweis liefert, dass schon damals die portug. Dichter sich auch der spanischen Sprache bedienten. Die übrigen vier portugiesischen Gedichte desselben[2], die ein-

---

este livro comanchei
fer á onrr' é á loor
da virgen Santa Maria
que esté Madre de Deus
en que ele muito fia:
poren dos miragres seus
feso cantares é sones
saborosos da cantar ....

[1] Im *Cancionero de Baena*, p. 526 sg., kommen einige Gedichte des *Frey Diego de Valencia* vor: „*contra Vasco Lopez de Camoes, un cavallero de Galicia*", und die Herausgeber vermuthen, p. 697, Anm. CCLVII., dass dieser Vasco Lopez mit dem obengenannten Vasco Perez identisch sei; darnach hätte er um 1384 gelebt.

[2] Bei Balbi (*Essai statist. sur le Royaume de Portugal; Tome II. Appendix à la géographie litt.; p.* VII.) findet sich zwar ausser diesen noch ein portugiesisches Lied in fünf neunzeiligen *Coplas* mitgetheilt, das dieser König auf den Tod der *Ignez de Castro* gemacht haben soll; da aber die Quelle desselben

zigen, die Resende aus dem 14. Jahrh. in sein sonst so reiches Liederbuch aufgenommen hat, sind kleine Liebeslieder, *Cántigas*, schon ganz in der Form der altspanischen *Canciones de arte menor*. In sofern so sparsame Proben zu einem Schlusse berechtigen, kann man daraus folgern, dass schon damals jene, besonders in formeller Hinsicht bedeutenderen Modificationen der portug. Dichtkunst begonnen haben, in deren völligeren Ausbildung sie uns das nächste Jahrhundert zeigt. Unter dieser Beschränkung stimme ich Hrn. B. bei, wenn er von den Liedern dieses Königs sagt: „Sie eröffnen eine neue Periode der portug. Dichtkunst. Jene Annäherung an die provenzalische Poesie, die Nachahmung ihrer Formen, das ernste und tiefe Gefühl, das man jenen Liedern des 13. (und der ersten Hälfte des 14.) Jahrh. neben ihrer Armuth an Phantasie nicht absprechen kann, verschwindet nun immer mehr, und eine leichtere, heitere Lebensanschauung, und eine diesem Geiste mehr entsprechende Versart in kurzen trochäischen Zeilen tritt hervor, neben welcher sich nur noch für längere, beschreibende und betrachtende Gedichte jene *Versos de arte mayor* erhalten haben. Alle Gedichte dieser Periode zeigen in der Form weit mehr Vollendung, aber hinter einem grossen Reichthum von Worten verbirgt sich oft auch Flachheit der Empfindung. Das ist im Ganzen die Dichtungsweise, die wir von jetzt an in Portugal gewahr werden, bis in der Mitte des 16. Jahrhunderts durch italienische Muster eine neue Zeit für die portug. Dichtkunst beginnt." Auf diese Zeit passt vollkommen jene oben angezogene Stelle aus dem Briefe des Marques de Santillana; denn nun wurden selbst in der galicisch-portug. und spanischen Kunst- und Hofpoesie *el arte que mayor se llama, é el arte comun*, d. i. die zwölfsylbigen Verse mit daktylischem Rhythmus und die achtsylbigen mit trochäischem Fall in meist vier- oder achtzeiligen Strophen mit überschlagend-wechselnder oder eingeschlossener Reimstellung die herrschenden Formen [1], von welchen nur die letztere, die *arte comun*, auch

---

nicht angegeben und jene Sammlung von Sprachproben überhaupt ziemlich unkritisch ist, so müssen wir die Ächtheit dieses Liedes dahingestellt sein lassen.

[1] Auch noch in *Juan del Encina's Arte de poesia Castellana* (vor dessen *Cancionero. Salamanca*, 1509. in Fol.) heisst es cap. V.: *Hay en nuestro vulgar castellano dos generos de versos ó coplas. El uno quando el pie* (Vers) *consta*

schon in den Liederbüchern des Königs Diniz und des Grafen von Barcellos, aber meist nur in leichteren, tändelnden, mehr volksmässigen Gedichten, und häufiger in den mehr romanzenartigen Liedern des Königs Alfons X. vorkommt, während in den eigentlich höfischen Gedichten jener beiden Sammlungen noch, wie wir gesehen, die provenzalischen Formen vorzugsweise angewendet wurden. Durch die Einführung, oder vielmehr Wiederaufnahme jener volksmässigen Formen, statt der provenzalischen, bekam daher auch die galicisch-portug. Kunstdichtung allerdings eine mehr nationale Färbung, obgleich sie, ich wiederhole es, den Charakter einer Hof- und Conversationspoesie noch ferner beibehielt. Aber selbst diese Modification scheint weniger aus einer spontanen Entwicklung der portug. Poesie hervorgegangen, als vielmehr durch den Einfluss der galicisch-spanischen bewirkt worden zu sein. Denn wenn auch der Marques de Santillana sagt, er „glaube" (*creo*), die kunstmässigere Ausbildung jener Volks-Rhythmen, die *arte comun y mayor*, sei in Galicien und Portugal entstanden, und ich auch keinen Anstand nehme, auch hier seine Ansicht — wiewohl mit musterhafter Umsicht nur hypothetisch ausgesprochen — für die bestbegründete und wahrscheinlichste zu halten, so setzt er doch gleich selbst hinzu, dass nicht bloss Galicier und Portugiesen, sondern bis „vor Kurzem noch alle Kunstdichter des westlichen und mittleren Spaniens (*que non ha mucho tiempo qualesquier decidores é trovadores destas partes;* nämlich mit Ausschluss der catalanischen, valencianischen und aragonischen *Trovadores*), und namentlich die castilischen, andalusischen und estremadurischen alle ihre Werke in galicischer Sprache abgefasst hätten;" ist es daher nicht wahrscheinlicher, dass gerade durch diese letzteren, deren, wie wir gesehen, schon mehrere in dem Liederbuche des Königs Diniz vorkommen, bei denen, unabhängig von der fremden Hofpoesie, auch eine selbstständige, volksthümliche Dichtung, die eine blühende Volkspoesie voraussetzt, sich schon bedeutend entwickelt hatte, jene volksmässigen Elemente auch in die galicisch-portugiesische Kunstlyrik kamen, und dass, jemehr diese auch von ihnen cul-

---

de ocho sillabas ó su equivalencia que se llama arte real (die *arte comun* des *Marq. de Santillana*). *El otro quando se compone de doze ó su equivalencia que se llama arte mayor.*

tiviert wurde, desto mehr die fremden Formen den mehr nationalen weichen mussten, als durch die Portugiesen selbst, die sich so sehr dem fremden Einfluss hingaben und so ausschliesslich die höfische Kunstlyrik pflegten, dass sich bei ihnen ausserdem kaum ein paar Spuren von vereinzelten epischen Versuchen [1] aus jener Zeit erhalten haben, und dass, wie Hr. B. selbst sagt, „die altportugiesische Literatur fast gänzlich aller historischen Romanzen entbehrt, und die im Volke mündlich noch fortlebenden meistens mit altspanischen verwandt sein sollen?“ [2] — Bedenkt man überdiess, dass die galicisch schreibenden Spanier meist auch in castilischer Sprache dichteten, in ihren in dieser Sprache abgefassten Gedichten sich nie der fremden provenzalischen, sondern eben nur jener nationalen, volksmässigen Formen bedienten [3],

---

[1] Nur „zwei kleine Fragmente“ haben sich von einem epischen oder historischen Gedicht aus dem 14. Jahrh. erhalten, woraus man ersieht, dass ein gewisser Affonso Giraldes den von ihm selbst miterkämpften Sieg über die Mauren am Flusse Salado im J. 1340 besungen habe, und dass damals vielleicht noch ein paar ähnliche Gedichte oder Volksromanzen existirt haben; denn in dem einen dieser Fragmente heisst es:

Outros falam da gran rason
Da (wohl *de*) *Bistoris*, *gram sabedor*,
E do Abbade Dom Joon
Que venceo Rei Almançor.

Wozu Hr. B. bemerkt: „Es erinnert mit seinem jambischen Tonfall und männlichen Ausgängen noch einmal an die ältesten portug. Lieder in provenzalischen Versmassen, und gehörte vielleicht zu einem Prologe des Gedichts.“ Das andere, ebenfalls nur vierversige Fragment, erscheint ihm „mehr in der Form einer Romanze“, wogegen ich bemerke, dass es überschlagende, klingende, mit stumpfen alternierende Reime hat, also auch schon nach dem Principe der Kunstpoesie gebildet zu sein scheint.

[2] In wie ferne diese Behauptung Bellermann's nach den nun von Almeida-Garrett aus dem Volksmunde gesammelten und bekanntgemachten portugiesischen Romanzen noch stichhältig ist, habe ich in meinen „Proben portug. und catalan. Volksromanzen“ nachgewiesen.

[3] Ich will nicht einmal anführen, dass eben so gebildete *Coplas de arte comun y mayor* auch schon in castilischen Gedichten, die insgemein dem König Alfons X. zugeschrieben werden, vorkommen, nämlich in dem *Libro de las Querellas*, und in dem *Libro del Tesoro*, da deren Ächtheit nicht über allen Zweifel erhaben ist. (Vgl. oben, S. 84). Aber das ist bemerkenswerth, dass gerade damals, als unter den Pflegern der galic. Kunstlyrik auch mehrere Spanier auftraten, und diese nicht nur galicische, sondern auch castilische Kunstlieder

dass selbst die castilischen Trovadores der folgenden Jahrhunderte, nach dem erneuten, unmittelbaren Einfluss der späteren provenzalischen Kunstdichtung von Toulouse und Barcelona auf die castilische Hofpoesie, noch fest an ihren Nationalformen hielten, und dass hingegen die Portugiesen, wie wir eben an dem Beispiele des Königs D. Pedro gesehen haben, bereits in diesem Jahrhundert anfingen, auch spanisch zu dichten, welche Sitte schon im nächsten und noch mehr in den folgenden bedeutend zunahm, so wird die obige Ansicht von dem Einfluss der Spanier auf die nationalere Modification der galicisch-portug. Kunstpoesie noch an Wahrscheinlichkeit gewinnen.

So schliesst auch Hr. B. dieses Jahrhundert mit zwei Spaniern, „weil sie einen Beweis dafür abgeben, dass auch in diesem Jahrhundert noch die alte Sitte der Castilier sich erhielt, in galicischer Mundart zu dichten;" nämlich mit den beiden auch vom Marques de Santillana genannten castilischen Trovadores, dem Arcediano de Toro aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrh., und dem etwas jüngeren, aber weit berühmteren D. Alonso Alvares de Villasandino oder de Illescas. Von beiden finden sich castilische und galicische Gedichte, die sich durch nichts als durch die Mundart, und das oft kaum kennbar, von einander unterscheiden, in dem berühmten, jetzt gedruckten Liederbuche, welches der jüdische Proselyt Juan Alfons Baena, Rentschreiber des Königs Johann II. von Castilien, zu dessen und des Hofes Unterhaltung gesammelt hat, dem bekanntlich ältesten *Cancionero* der Spanier (s. oben S. 205 ff.)[1].

„Aber mit dem Ende des 14. Jahrh.", fügt Hr. Bellermann noch hinzu, „wird es immer seltener, dass sich Castilier der galicischen Sprache bedienen, die allerdings gegen die voller tönende, Kraft und Melodie im schönsten Ebenmass verbindende castilische Sprache wie ein platter Volksdialekt klingt, und nur als ein einzelner Spätling erscheint noch ein Gedicht in dieser

---

abzufassen begannen, jene volksmässigen Formen auch in der galic.-portug. Hofpoesie vorherrschend zu werden anfingen (vgl. überhaupt das oben S. 187 ff. über die castilische Hof- und Kunstpoesie Bemerkte).

[1] Auch von den noch dem 14. Jahrh. angehörenden Spaniern Pero Gonzalez de Mendoza und Garcí Fernandez de Jerena finden sich galicische Gedichte im *Cancionero de Baena* (p. 257—258, und p. 620 sg.). —

Sprache, das den Santillana selbst, einen Galicier († 1458)[1], zum Verfasser hat."

Und doch beginnt Hr. Bellermann den nächsten und letzten Abschnitt, welcher sich mit den Denkmälern der portug. Poesie aus dem funfzehnten und den ersten Jahrzehnden des sechszehnten Jahrhunderts beschäftigt, noch mit einem solchen galicischen Dichter, der mehr den Spaniern als den Portugiesen angehört, nämlich mit dem durch seine unglückliche Liebe so berühmt, ja zum Sprichwort gewordenen Macías *el enamorado*. Denn obgleich in dem galicischen Padron geboren, wuchs er unter Castiliern auf und begleitete seinen Herrn, den als Dichter und Einführer der *Gaya Ciencia* nicht minder berühmten Marques de Villena, als Page und Waffenträger nach dem südlichen Spanien, wo er bekanntlich durch seine hartnäckige Leidenschaft für eine Hofdame desselben, die dieser mit einem Edelmanne aus Porcuna vermählt hatte, den tragischen Tod von der Hand seines eifersüchtigen Nebenbuhlers fand. Auch er hat seine Minnelieder nicht nur in der Mundart seines Geburtslandes, galicisch, sondern auch in der Sprache seines zweiten Vaterlandes, castilisch, gesungen. Obwohl der Marques de Santillana sagt: „*é aquel gran enamorado Macías del qual non se fallan sino quatro canciones, pero ciertamente amorosas é de muy fermosas sentencias*", so finden sich schon im *Cancionero de Baena* fünf Lieder von ihm (No. 306—310, p. 339—342; — ausser diesen theilen die Herausgeber, p. 679, noch zwei Lieder von ihm aus einem handschriftlichen *Cancionero* mit); und Garci Sanchez de Badajoz führt in seinem *Infierno de amor* (*Cancionero general*, *Anvers*, 1557. in 8vo. fol. 165 vo.) folgende Anfangsverse eines, wie es scheint, verloren gegangenen Liedes von Macías an:

Loado seas amor
por quantas penas padezco.[2]

---

[1] Eigentlich ein Leoneser; denn er wurde zu Carrion de los Condes, in der Provinz Palencia des Königreichs Leon geboren den 19. August 1398 (s. dessen „*Obras*", herausgeg. von Amador de los Rios, p. XI. — Dort ist auch das galicische Minnelied, „*Cançion*", abgedruckt, p. 443—444, das anfängt: „*Por amar non saybamente*", und aus einer vierzeiligen *Cabeza* und zwei zehnzeiligen Strophen besteht).

[2] Die in dem *Cancionero de Baena* unter No. 309 dem Macías zugeschriebene *Cancion*: „*Con tan alto poderio*", wird von dem Marques de

Die eigentlich portugiesische Dichtkunst behielt auch in dieser Periode den Charakter einer höfischen Conversations-Poesie. Sie bildete sich gleich der spanischen und durch deren Vermittelung nach der späteren provenzalisch-catalanischen in Hinsicht auf Ton und Färbung. Dazu kam noch die in dieser Periode überall vorherrschende didaktische Tendenz und allegorisierende Manier, als Folge der veränderten Zeitrichtung, der immer stärker werdenden Präponderanz des Verstandes über die Phantasie, des Concret-Realen über das Idealisierende, des Bürgerthums über das Ritterthum.

Das Lyrische und das Didaktische waren daher auch in der portugiesischen Kunstpoesie des 15. Jahrh. die beiden fast ausschliessend dominierenden Elemente, und zwar in der portugiesischen bei weitem ausschliessender als in der spanischen, eben ihres ganz kunstmässig-subjectiven Principes und Mangels an einer volksmässig-objectiven Basis wegen, so dass, wie auch Hr.

Santillana dem Alfonso Gonzalez de Castro, von Guadalajara. (bl. um 1385 oder 1415) beigelegt und desshalb wohl führt er nur vier Lieder von Macías an (s. dessen „*Obras*" herausgeg. von Amador de los Rios, p. 600 No. XXII.). Das von Sarmiento (l. c. p. 318—319) und selbst noch von Ochoa (in der neuen Ausgabe von Sanchez *Coleccion*, Paris, 1842. p. 4.) dem Macías zugeschriebene Gedicht: „*El gentil niño Narciso*" ist aber nicht von ihm, sondern von dem späteren Fernan Perez de Guzman (vgl. Puibusque, l. c. I 418). — Fray Iñigo Lopez de Mendoza, der unter der Regierung der katholischen Könige lebte, macht in seinem geistlichen *Cancionero* (*Zaragoza*, 1492) in einem Gedichte worin er im Gegensatze zu der geistlichen Liebe die verliebten Thorheiten seiner Zeitgenossen schildert und züchtiget, folgende Anspielung auf Macías:

Su danzar, su festejar,
sus gastos, justas y galas,
su trovar, su cartear,
su trabajar, su tentar
de noche con las escalas,
su morir noches y dias,
para ser dellas bien quistos,
si los vieses, jurarias
que por el Dios de Macías
venderán mil Jesucristos.

(Mitgetheilt von Amador de los Rios, l. c. p. 621, No. LXX.). Auch in dem *Infierno de enamorados* und in der *Querella de amor* des Marques de Santillana spielt Macías eine Rolle. Vgl. über ihn auch Ticknor, a. a. O. Thl. 1. S. 291—292, und 586.

Bellermann bezeugt, in ihr „historische Lieder fortwährend vermisst werden“, und „selbst der Name Romanze bei den Portugiesen immer nur die Bezeichnung einer einfachen poetischen Erzählung von einem liebenden Hirtenpaare ist, nicht wie in Spanien der Gesang von ritterlichen Thaten“ (d. h. in der portug. Kunstpoesie, s. meine „Proben“, besonders S. 12 ff).

Auch in diesem Zeitraume blieb der königliche Hof der eigentliche Sitz und das Centrum poetischer Bildung in Portugal, und nicht nur schlossen sich fast alle Dichter an diesen an, sondern die Mitglieder der königlichen Familie selbst erscheinen noch fortwährend als die Choragen dieses höfischen Sängerkreises. So sind vor Allen die Söhne und Enkel Königs Johann's I. nicht blos als Gönner der Dichtkunst, sondern auch als wirkende Kunstgenossen zu nennen, und die von dem ersten burgundischen Fürstenhause nach Portugal mitgebrachte höfische Minnepoesie trieb durch den Schutz und die Pflege des zweiten, dessen Stifter Johann I. war, eine Nachblüthe. An der Spitze der königlichen Sänger dieses Hauses steht der älteste Sohn und Nachfolger Johann's I., König D. Duarte (geb. 1391, reg. von 1433 bis 1438); von seinen Poesien hat sich aber nichts erhalten als die Uebersetzung eines lateinischen geistlichen Liedes des Johannes Cassianus, die sich in einer von ihm in Prosa abgefassten Schrift: „*Leal Conselheiro*“, das ist: der treue Rathgeber, befindet[1] und aus sechszeiligen *Coplas de redondilha maior* mit anderten Reimen nach Art der Romanzen besteht. Dessen um ein Jahr jüngerer Bruder, der Infant D. Pedro, Herzog von Coimbra, der von seinen Reisen im Orient den Namen des „Vielgereisten“ erhielt[2],

---

[1] Vgl. über diese Sammlung philosophisch-moralischer Abhandlungen und Betrachtungen, handschriftlich auf der k. Bibliothek zu Paris, den Artikel des Vicomte de Santarem in P. Paris: *Les Manuscrits franç. de la Bibl. du Roi.* Vol. III. p. 335—343. In neuerer Zeit ist sie endlich auch im Druck erschienen: „*Leal Conselheiro o qual fez d. Duarte. . . . publ. por J. L. Roquete.*“ Paris, 1843. In 4.

[2] Die, angeblich von einem seiner zwölf Gefährten, *Gomes de Santo Estevão*, verfasste Beschreibung seiner Reisen ist eine romantisch ausgeschmückte Erzählung voller Fabeln und Wunder, gleich unserem „Herzog Ernst“, und daher, gleich diesem, zum Volksbuch geworden, das sich in Portugal und Spanien bis auf unsere Tage erhalten hat; vor mir liegen davon folgende Abdrücke: *Libro de las maravillosas cosas que vide el Infante don Pedro de Portugal, el qual anduuo todas las partidas del mundo etc. Zaragoza*

dichtete in portugiesischer und in spanischer Sprache. Von seinen Gedichten in der ersteren ist aber ebenfalls nur Eines ganz bekannt geworden, nämlich das in dem Liederbuche des Resende stehende Lobgedicht auf den berühmten spanischen Dichter Juan de Mena (*Em louvor de Joam de Mena*) in *Coplas de arte comun* mit Mena's spanisch geschriebener Antwort in elfzeiligen Strophen; von einem anderen portug. Lobgedichte des Infanten auf die Stadt Lissabon (*Em Louvor da Cidade de Lisboa*, bei *Brito*, *Monarchia Lusit.* T. I. P. II. c. 15. p. 197) hat sich nur Eine (zwölfzeilige) Strophe erhalten; seine übrigen portug. Gedichte, zu welchen auch geistliche Lieder zu Ehren der heil. Jungfrau gehörten, sind nicht mehr vorhanden. Hingegen ist sein grösseres, in spanischer Sprache geschriebenes, moralisch-ascetisches Lehrgedicht von der Verachtung der Welt, welches aus 125 Coplas oder Octaven in *versos de arte mayor* besteht und in dem er sich offenbar das „Labyrintho" des Juan de Mena zum Vorbilde genommen hat, vollständig erhalten und öfters gedruckt worden[1]. Diese Liebe zur Dichtkunst vererbte sich abermals von dem Vater auf seine Kinder; denn einer seiner Söhne war eben der D. Pedro, nachmaliger Connetable von Portugal, an den der Marques de Santillana den oft erwähnten Brief über die Dichtkunst richtete. Er musste schon als sehr junger Mann selbst als Dichter sich versucht haben, da bereits der Marques ihn seiner eigenen poetischen Arbeiten wegen lobte (*algunas cosas gentiles que yo he visto compuestas de la vuestra prudencia*, sagt er

---

1570. In 4. *goth.* — und *Livro do Infante D. P. de P., o qual andou as sete partidas do mundo, feito por Gomes de Santo Estevão. Lisboa*, 1767. In 4.

[1] So u. d. T.: *Coplas fechas por el muy illustre Señor Infante D. Pedro de Portugal, en las quales ay mil versos con sus glosas contenientes del menosprecio e contempto de las cosas fermosas del mundo: demonstrando la sua vana e feble vanidad. s. l. et a. in Fol.* Wahrscheinlich vom J. 1478, glossiert und herausgegeben von dem Spanier Antonio de Urrea; — vgl. Antonio Ribeiro dos Santos, *Memoria sobre as origens da Typografia em Portugal no seculo XV.*, in den *Memorias da litt. portug. Tomo VIII. Parte II. Lisboa*, 1814. 4. p. 62—65; — doch sollen von den Werken dieses Infanten noch ältere, nun gänzlich verschollene Ausgaben existiert haben; s. ebenda p. 8—14. — Auch in J. Soares da Sylva, *Collecçam dos docum. para a vida de João I. Lisboa*, 1734. In 4 T. IV, p. 465 sq.; — und am Ende des 4. Thls. von Franc. Soares Toscano, *Parallelos de principes. Evora*, 1623; — endlich auch in Resende's *Cancioneiro* (Stuttgart. Ausg. Thl. II. S. 73—108).

zu ihm in jenem Briefe). Aber auch von ihm hat sich nur ein Theil seiner Poesien, und zwar abermals in spanischer Sprache geschriebene, erhalten. „Sie beweisen zugleich", bemerkt Hr. Bellermann mit Recht, „wie im 15. Jahrh. die spanische Sprache bei den portug. Dichtern beliebt war, ohne Zweifel, weil die span. Poesie dieses Jahrh. den benachbarten Portugiesen ausgezeichnete Muster darbot." Und in der That zeigt schon der Umstand, dass von nun an bis tief in's 17. Jahrh. die Sitte der Portugiesen, auch in spanischer Sprache zu dichten, immer mehr zunahm, während seit der Mitte des 15. Jahrh. — dem Aufhören der, beiden Nationen gemeinsamen, galicischen Hofpoesie als solcher und ihrer schärferen sprachlichen Trennung — der umgekehrte Fall „fast unerhört" war (vgl. Bouterwek, l. c. S. 56), wie der in der vorigen Periode schon bemerkte, von den galicisch dichtenden spanischen Trovadores ausgegangene Einfluss der castilischen Poesie auf die portugiesische, und als Folge dessen die nationellere Umgestaltung der letzteren immer augenfälliger und unbezweifelbarer werden. Die Ursache jener Sitte und dieser darin sich manifestierenden Wechselbeziehung der beiden Nationalliteraturen ist aber nicht blos, wie Bouterwek (l. c.) meint, „in dem inneren Verhältnisse, in welchem die portugiesische und castilische Sprache zu einander stehen", zu suchen, sondern hauptsächlich wieder in der mehr erwähnten und nicht genug hervorzuhebenden Verschiedenheit der Principe der castil. und portug. Literatur und in deren weithinwirkenden Consequenzen: der nie ganz sich verläugnenden, selbstkräftigen Volksmässigkeit und Activität der spanischen, und der nachahmungssüchtigen, immer fremder Hülfe bedürftigen Kunstmässigkeit und Passivität der portugiesischen; Consequenzen, die im Conflicte beider Literaturen nur um so schärfer hervortreten und gerade so sich zeigen mussten.

Hrn. Bellermann gebührt das Verdienst, auf diese bisher ganz unbekannt gebliebenen Gedichte des Connetable D. Pedro aufmerksam gemacht zu haben. „Ich besitze", sagt er, „von diesem D. Pedro eine Reihe poetischer Stücke, aus einem alten ungedruckten Manuscripte copiert, welches sich noch jetzt in einer Privatbibliothek zu Lissabon befindet. Das ganze Werk, auf 80 Pergamentblätter geschrieben, wird am Schlusse: *Tragedia de la insigne Reyna Dona Isabel* genannt, und ist von

dem Dichter der Erinnerung an den frühen Tod seiner geliebten Schwester, der Gemahlin Affonso's V., gewidmet, welche im Jahre 1455 starb. Es ist aus prosaischen und metrischen Stücken zusammengesetzt, und in eine Art dramatischer Form gefasst." In der Hs. hat es nur die Worte: „*Paine pour joie*" zum Titel und ist in einem Prologe des Verfassers dem jüngeren Bruder desselben, D. Jayme, der als Cardinal 1459 starb, zugeeignet. So viel sich nach der von Hrn. Bellermann mitgetheilten Inhaltsanzeige (er gibt keine Proben davon) darüber urtheilen lässt, hat auch dieses Werk eine religiös-didaktische Tendenz, indem der Dichter an seinen eigenen traurigen Lebenserfahrungen und Verlusten, besonders dem seiner geliebten Schwester Isabel, die Unbeständigkeit alles Irdischen erprobt und zu der Ueberzeugung kommt, dass nur in christlicher Ergebung in Gottes Willen Trost dafür zu finden sei.

Endlich verdient noch ein weibliches Mitglied dieser kunstliebenden Familie hier genannt zu werden: D. Filipa de Lancaster, ebenfalls eine Schwester des erst erwähnten Connetable von Portugal (geb. zu Coimbra 1437, gest. 1493 in dem Cistercienser-Nonnenkloster von Odivellas bei Lissabon, in dem sie den grössten Theil ihres Lebens zugebracht hatte, ohne jedoch die Ordensgelübde abzulegen); ausser verschiedenen Meditationen, die sie verfasste, übersetzte sie aus dem Lateinischen des *Laurentius Justinianus* einen Tractat über das Leben in der Einsamkeit, und aus dem Französischen ein Evangelien- und Homilienbuch, von dem noch jetzt in jenem Kloster eine prachtvolle Handschrift aufbewahrt wird, worin sich auch von ihr ein kleines, gefühlvolles Gedicht: „*Ao bom Jesu*", gleichsam als Dedication des Werkes befindet, das Hr. B. mitgetheilt hat; es ist eine *Cancion de arte menor*.

Nicht minder waren die Könige Johann II. (reg. 1481—1495) und Emanuel (reg. 1495—1521) grosse Freunde und Gönner der Dichtkunst, und wenn auch von ihnen nicht bekannt ist, dass sie sie selbst geübt hätten, so versammelten sie doch einen reichen Dichterhof um sich; denn unter ihre Regierung fällt die Glanzperiode der eigentlich portugiesischen Hof- und Conversationspoesie, die glücklicherweise an García de Resende, der am Hofe jener beiden Fürsten und nahe um ihre Personen (anfangs als Cabinetssecretair, dann als Kammerherr) lebte und

selbst ein gewandter Dichter war, einen fleissigen Sammler und Ordner fand. Das von ihm angelegte und herausgegebene „Allgemeine Liederbuch“, *Cancioneiro geral*, verdient in der That noch den Namen eines eigentlich höfischen Liederbuchs; denn es enthält Gedichte von fast allen bedeutenderen portug. Dichtern aus der zweiten Hälfte des 15. und den ersten Jahrzehenden des 16. Jahrh. — wenigstens sind aus dieser Zeit keine anderen Dichternamen bekannt geworden, als die darin vorkommenden —; diese Dichter aber gehörten sämmtlich einer geschlossenen höfischen Gesellschaft an und ihre Gedichte tragen durchaus das Gepräge der von einer solchen ausgehenden und in ihr sich concentrierenden poetischen Conversation; geben daher ein vollständiges Bild von diesem Dichterhofe und seinen geselligen Unterhaltungen; zugleich aber auch von dem damaligen Zustande der portug. Poesie, was diese Sammlung um so schätzbarer macht, als keine andere gleichzeitige der Art auf uns gekommen ist[1]. Dieser *Cancioneiro* — vielleicht mit Hinblick auf die jedoch wesentlich davon verschiedenen Mischsammlungen, die kurz vorher erschienenen spanischen *Cancioneros generales* von Fernandez de Constantina und Fernando del Castillo (s. oben, S. 225 f.), auch „*geral*“ genannt, insofern aber mit mehr Recht, als die ganze damalige portugiesische Kunstlyrik eben in der Conversationspoesie dieser höfischen Gesellschaft aufging — wurde zum erstenmal im J. 1516 zu Almeirim und Lissabon von einem Deutschen („per Herman de Campos, Alemam“) gedruckt, und — nachdem die Portugiesen auch dieses wichtige Denkmal ihrer Literatur länger als dreihundert Jahre des Wiederabdrucks nicht werth hielten, trotz dem dass kaum ein Halbduzend Exemplare davon sich erhalten hatten — war es

[1] „Der portug. *Cancioneiro*“, sagt Hr. Bellermann Anm. 31: „der im Manuscript auf der K. Bibliothek zu Madrid aufbewahrt, und von welchem in den *Mem. da lit. portug.* T. III. p. 59 u. f. Nachricht gegeben wird, ist nichts anderes als ein Fragment des Resendeschen *Cancioneiro*. — Der ungedruckte *Cancioneiro* des Pedro Ribeiro, von welchem Machado (T. III. p. 611, 540) spricht, der aber auch nicht mehr aufzufinden ist, gehört in die zweite Hälfte des 16. Jahrh., geschrieben im J. 1577, und was aus ihm bekannt ist, sind Sonette, canzonenähnliche Gedichte u. dergl.“, mithin schon lauter Gedichte aus der nächsten Periode nach Einführung des classisch-italienischen Geschmacks.

wieder ein deutscher Drucker der die zweite Ausgabe desselben unternahm, aber in Deutschland selbst, auf Veranstaltung einer deutschen Gesellschaft von Bücherfreunden und unter der Leitung eines deutschen Herausgebers; sie erschien nämlich als Theil der „Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart", in den Jahren 1846, 1848 und 1852 in drei Bänden in 8. (die Bde. XV. XVII. und XXVI. obiger „Bibliothek"), in einem sehr sorgfältigen Abdruck und mit einer schätzbaren Einleitung herausgegeben von Hrn. Dr. E. K. v. Kausler. Auch dieser gelehrte Kenner der portugiesischen Literatur hat mit feinem Tacte den wesentlichen Charakter von Resende's *Cancioneiro*, als eines eigentlich höfischen Liederbuches richtig bezeichnet, indem er davon sagt (Thl. I. S. XII): „Es lag weniger in seinem (Resende's) Plane, oder er dachte vielmehr nicht daran, ungeschriebene, oder schon in den Mund des Volkes übergegangene Lieder zu sammeln, sondern was in seinem Bereiche lag, was die heitere, gebildete Gegenwart mit dichterischem Bewusstsein geschaffen hatte, nebst einigen Dichtungen der Vergangenheit, die sich den übrigen noch unveraltet und ebenbürtig an die Seite stellen konnten, das wollte er der Nachwelt erhalten."

Zunächst aber hat Resende, wie Alfonso de Baena zur Unterhaltung Johann's II. von Castilien und seines Hofes, auch zur Ergözung seines königlichen Herrn, Dom Manoel (*em que vossa alteza fosse seruido et tomasse desenfadamento*) und zur Feier seines und seines Vaters, Johann's II., Dichterhofes dieses Liederbuch zusammengetragen und aufgezeichnet (s. dessen „*Prologuo . . . . ao prinçepe nosso senhor.*").

Bellermann gebührt jedesfalls das Verdienst, zuerst dieses Denkmal seiner ganzen Wichtigkeit nach gewürdigt und treffend charakterisiert zu haben.

Ich will daher aus seiner Charakteristik des Inhaltes dieses Liederbuches, die zugleich die der portug. Poesie des in Rede stehenden Zeitraumes überhaupt ist, die Hauptzüge, grossentheils mit des Verfassers eigenen Worten, auch hier mittheilen, um diese Skizze einer Geschichte der portug. Poesie bis zur Einführung des italienischen Stils, wie sie nun erst nach den Vorarbeiten Hrn. Bellermann's gegeben werden konnte, zu vollenden.

Wie es denn schon durch die Natur jeder Hof- und Conver-

sations-Poesie bedingt ist, dass alle ihre Producte einen gemeinsamen Typus an sich tragen, eben jene höfische Färbung und den conventionellen Ton, wovon selbst die Kühnsten sich nicht weit zu entfernen wagen, weil sie sonst aufhören würden, hof- und salonfähig zu sein, so haben auch die meisten Lieder des *Cancioneiro geral* durch den gemeinschaftlichen Boden, auf dem sie entstanden sind, eine gewisse Aehnlichkeit mit einander, und trotz dem, dass sie von vielen Verfassern herrühren (Resende selbst führt in dem Register seines Werkes 75 Dichter auf, und wenn man noch die Personen hinzuzählen will, die in einzelnen geselligen Gedichten, in den *Louvores* und dergleichen mit kleineren Beiträgen erscheinen, so steigt ihre Zahl bis zu 300 hinauf), unterscheiden sie sich doch so wenig durch prägnant ausgesprochene Individualität, dass sie ohne Rücksicht darauf, füglicher nach Inhalt und Form massenweise classificiert und charakterisiert werden können.

Resende selbst hat die Veranlassung, den Inhalt und die Tendenz dieser Lieder in dem Prologe zu seiner Sammlung ziemlich klar und vollständig angegeben[1]. Es lassen sich daher die Gedichte dieser Sammlung zuvörderst unterscheiden als Lieder ernsten Inhalts, Lieder heitern Inhalts, wobei auch oft der Satyre ein Raum verstattet ist, und, als eine Unterabtheilung dieser zweiten Gattung, gesellige Lieder, in dem Sinne, dass an ihrer Abfassung mehr als Ein Dichter, oft eine ganze frohe Gesellschaft, Theil genommen hat, wodurch sie eben wieder als Producte einer geschlossenen höfischen Gesellschaft sich charakterisieren.

Unter den ernsten Gedichten befindet sich eine Anzahl geistlicher Lieder. Doch enthält der portug. *Cancioneiro* weder so viele noch so tiefsinnige geistliche Poesien, wie die gleichzeitigen spanischen *Cancioneros.* Die weltlichen Lieder ernsten

---

[1] *No qual conto entra a arte de trovar que em todo tempo foy muy estimada, e com ela nosso Senhor louvado, como nos hynos e canticos que na santa ygreja se cantam, sse veraa. E assy muytos emperadores, reys e pessoas de memoria polos rrymanços e trovas sabemos suas estorias, e nas cortes dos grandes prinçepes he muy necessaria na jentileza, amores, justas e momos, e tambem para os que maos trajos e envenções fazem, per trovas sam castigados e lhe dam suas emendas, como no livro ao diante se veraa.*

Inhalts sind meist Klagelieder auf den Tod der Könige und Fürsten, oder elegische Liebesklagen. Nur sehr wenige erzählende oder historische Gedichte befinden sich darunter. Weit zahlreicher sind die Lieder heiteren Inhalts, bei welchen meistens die Absicht einer geselligen Unterhaltung deutlich hervortritt; so findet man, neben vielen an Damen gerichteten Liebeserklärungen, poetischen Episteln an Freunde, Bittschriften in poetischem Gewande, bisweilen an den König selbst gerichtet, satyrische Sittenschilderungen und Rügen einzelner Personen, kurz Gelegenheitsgedichte jeder Art, in Scherz und Spott gesungen. Besonders gaben die häufigen Hoffeste mannigfache Veranlassung zu dichterischen Spielen, wie z. B. den Letras oder Devisen bei den Tournieren, Rohrspielen (*jogos de canas*) und Stiergefechten (ebenso im span. *Cancionero*: *Las invenciones y letras de justadores*), witzigen Ein- und Ausfällen (Schimpfgedichten), an denen das Liederbuch so reich ist, dass sie einen eigenen Abschnitt unter dem Namen: *Cousas de folgar*, wie im spanischen *Cancionero* die *Obras de burlas*, bilden, u. s. w. Zu den geselligen Liedern endlich, zu deren Abfassung immer mehrere Personen sich vereinigten, boten besonders die Abendgesellschaften am Hofe, *os serões*, die Gelegenheit dar, wo allerlei poetische Wettkämpfe und Spiele die Stunden verkürzen halfen. Fand eine ausgesprochene Meinung über einen Gegenstand des Geschmacks, der Sitte und Mode, oder über Angelegenheiten des Herzens einigen Widerspruch, so wurde sie der Gesellschaft als eine Frage in poetischem Gewande vorgelegt, und dann von verschiedenen Seiten in gebundener Rede besprochen. Zu den sich einander gegenüberstellenden Sprechern gesellten sich oft Parteigänger und Advocaten, *ajudas*; auch Frauen wurden gern um ihr Urtheil gebeten; bis endlich ein Vergleich zu Stande kam, oder der strenge Ausspruch einer anerkannten Autorität die Streitsache beendete. Diese Streitgedichte sind offenbar noch ein Nachklang der in der Troubadourspoesie so üblichen *Tenzonen*, *Partimens* und *Torneiamens*. — Von einfacherer Art sind die Fragen die, von Einem aus der Gesellschaft aufgeworfen, von einem Andern, oft mit Beibehaltung derselben Endreime, beantwortet werden, woraus bisweilen grosse dialogische Gedichte entstehen. Diese Frag- und Antwortspiele, die häufig eigentliche Räthselspiele sind, bilden auch im span. *Cancionero* eine eigene Abtheilung

unter der Rubrik: *Preguntas y respuestas*, und scheinen von den catalanischen Trobadors eingeführt worden zu sein, bei denen sie ebenfalls unter dem Namen: *Demandat y Respostas* vorkommen. — Häufig bietet auch die Huldigung der Frauen den Stoff zu Liedern dar, und diese Art von Gedichten sind in grosser Anzahl im *Cancioneiro* unter dem Namen: *Louvores*, Lobgedichte, neben einander gestellt. Der Liebende beginnt das Lied, aber er lässt es sich gefallen, dass der Ruhm seiner Dame auch von seinen Freunden verkündigt wird, die sich daher, ein Jeder nach seiner eigenthümlichen Weise und Auffassung, in einzelnen Strophen vernehmen lassen. Oft wird zum Schluss dem feinsten Lobredner von der gefeierten Dame ein Preis zuerkannt.

Einen Anhang zu diesen verschiedenartigen Gedichten, die grösstentheils in portug. Sprache, mitunter auch spanisch abgefasst sind, bilden einige Übersetzungen aus den Heroiden des Ovid, die als so frühe Versuche in ihrem übergeworfenen romantischen Gewande nicht ohne Interesse sind.

Betrachten wir nun noch einmal im Ganzen die portugies. Poesie der in Rede stehenden Periode, wie sie uns in diesem *Cancioneiro* erscheint — der übrigens, wenn auch der einzige, gewiss hinreicht, ein vollständiges Bild von ihr zu geben, das durch ein Dutzend ähnliche Sammlungen mehr wohl quantitativ, aber kaum qualitativ erweitert werden würde — so finden wir auch an ihr alle wesentlichen Grundzüge, die jede höfische Conversations-Poesie, von jener der alten Troubadours an bis zu der des Hofes Ludwig's XIV. charakterisieren: auch ihre Hauptaufgaben waren Lob der Fürsten und Frauen; Unterhaltung der Gesellschaft, sei es ihr schmeichelnd durch sinnreiche Galanterie, sei es auf ihre Kosten durch witzige Médisance, immer aber innerhalb gewisser conventioneller Schranken und nach einem normalen, Alles nivellierenden, und daher auch Allen erreichbaren Masse, dem jeweiligen *bon ton* der eleganten Gesellschaft, mit Zurückdrängung jeder abnorm sich aussprechenden, darüber sich erhebenden Subjectivität, die leicht als *mauvais genre* angesehen werden könnte; und daher Gleichförmigkeit bis zur Monotonie, Äusserlichkeit bis zur Flachheit, Beobachtung des Herkömmlichen bis zur Banalität[1].

[1] Vgl. z. B. über die Entstehung und den Charakter der ritterlich-höfi-

Diese der portugiesischen mit jeder anderen höfischen Conversationspoesie gemeinsamen Züge wurden nicht nur, wie immer, durch die allgemeinen Zeitverhältnisse modificiert, sondern noch insbesondere durch den Einfluss der catalanisch-provenzalischen Kunstpoesie, der sogenannten *Gaya Sciensa de trobar* von Toulouse, die, am Ende des 14. Jahrh. von dort nach Catalonien, Aragonien und Valencia eingeführt, auf die castilische (s. oben, S. 192) und durch diese endlich auch auf die portug. Kunstpoesie in soweit einwirkte, dass sie ihnen in der Wahl, Auffassungs- und Behandlungsart der Stoffe, in der künstlicheren Ausbildung der Reimverschlingung und des Strophenbaues überhaupt und für einige Dichtungsarten insbesondere (wie wir oben an den Streitgedichten und den Frag- und Antwortspielen gesehen haben) zum Muster diente[1]. Daher eben der auffallende Contrast dieser überkommenen, stereotyp gewordenen, und darum nun affectiert und hypokritisch erscheinenden Empfindungs- und Ausdrucksweise in der spanischen und portug. Hofpoesie jener Zeit mit der Rauhheit und Derbheit der Sitten und Charaktere im wirklichen Leben[2]; daher auch der nicht minder auffallende Mangel an historischen, in dem Nationalleben begründeten Gedichten in der damaligen castilischen und portug. Kunstpoesie, und zwar in letzterer um so fühlbarer, als neben ihr nicht so, wie neben der ersteren, eine Volkspoesie fortbestand und immer reicher sich entwickelte, in der sich das Nationalbewusstsein so wahr und kräftig aussprach, dass sie selbst die castilische Hofpoesie, trotz der ihr, als solcher, eigenthümlichen Verachtung alles Volksmässigen und ungeachtet der jenem fremden Einflusse

---

schen Poesie, Prutz, in seinem „Literarhist. Taschenbuch"; Jahrg. 1843. S. 320—25.

[1] So kommen z. B. auch noch in den span. und portug. Liederbüchern jene Liederfragmente oder vereinzelten Strophen, und zwar unter demselben Namen wie in der Troubadourspoesie vor, nämlich die sogenannten Esparsas, deren sächliche und etymologische Abstammung Bouterwek, l. c. S. 45, eben aus Unkenntniss der Provenzalpoesie nicht recht zu deuten wusste (vgl. oben, den Aufsatz über die *Monumens de la litt. romane*).

[1] Vgl. Duran, *Cancionero y Romancero de coplas y canciones de arte menor etc.* Madrid, 1829. In 8. *Advertencia*; — und was Schlosser in der Rec. des oben angezogenen Aufsatzes von Prutz in den Heidelb. Jahrb., Jänner- und Februarheft 1843. S. 26, über denselben Contrast in der deutschen Hofpoesie des Mittelalters bemerkt hat.

gestatteten Oberherrschaft, nicht gänzlich ignorieren konnte, und dass diese auch in stofflicher Beziehung bei weitem mehr volksthümliche Elemente enthält, als die portug. (so fehlt dem portug. z. B. die dem span. *Cancionero* eigene Rubrik: *Los Romances con glosas, y sin ellas*, wovon die meisten parodische Nachahmungen alter Volksromanzen sind).

Wie in formeller Hinsicht die Volkspoesie auf die spanische und durch diese auf die portug. Kunst- und Hofpoesie durch Einführung der nationalen volksmässigen *versos de arte comun ó real* und *de arte mayor* statt der früher in der galicisch-portug. Kunstpoesie, in der castil. aber nie üblichen provenzalischen Versmasse gewirkt hat, haben wir schon am Ende der vorigen Periode gesehen. Ich habe in Übereinstimmung mit Hrn. Bellermann die durch eben diese formelle Modification bewirkte nationalere Umgestaltung der portug. Poesie für ein so wichtiges Moment und charakteristisches Kriterium gehalten, um von ihr eine neue Periode derselben zu datieren. Und in der That behaupteten sich diese Nationalformen auch in der castil. und portugiesischen Hofpoesie dieser Periode so ausschliessend, dass selbst der erst erwähnte, in anderer Beziehung vorherrschende Einfluss der Gaya Sciensa sie nicht daraus zu verdrängen oder nur zu beschränken vermochte, während die catalanisch-aragonische Kunstpoesie die provenzalischen Versmasse wieder bereitwillig aufnahm oder vielmehr beibehielt (wie selbst die in dem span. *Cancionero* aufgenommenen Gedichte in valencianischer Sprache beweisen, da hingegen alle castil. Gedichte desselben in den beiden nationalen Grundmassen oder ihren Abarten abgefasst sind), und diese doch in der portug. Poesie schon einmal eingebürgert waren, und in ihrer nächsten Periode, aber erst wieder durch die Vermittelung der spanischen und als eine Novität, mit dem italienischen Stil abermals eingeführt wurden. Über dieses gewiss merkwürdige Phänomen hat schon Sarmiento (l. c. p. 360—61) treffende Bemerkungen gemacht[1].

---

[1] „*Lo mas que se adelantó con su introduccion* (der Gaya Sciensa in Spanien und Portugal), *ha sido el mas freqüente exercicio, y tal qual novedad en los asuntos, ó en el modo de tratarlos, proponiendoles á la censura. Los de la Corona de Aragon se aficionaron á los versos hendecasylabos, ó de soneto, como se vé en Ausias March, y en otros; . . . . Pero aunque ese metro, como hemos visto, no era ignoto á los Castellanos* (d. h. seit dem Marques de Santillana), *no por eso le*

Ausser diesen nationalen Versmassen finden sich in den *Cancioneros* der Spanier und Portugiesen noch mehrere, beiden Nationen gemeinsame, volksmässige Dichtungsgattungen beibehalten; wie die *Canciones de arte menor* oder *Cántigas* der Portugiesen, die *Villancicos* oder *Vylancetes* (*Vilhancicos*), *Glosas* u. s. w.

Mit geringen Modificationen, die sich aus den bisherigen Bemerkungen von selbst ergeben, stimme ich daher Hrn. B. bei, wenn er von den Dichtern des Resendeschen *Cancioneiro*, als den Repräsentanten der portug. Dichtkunst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. und in den ersten Jahrzehenden des 16., sagt: „Sie bilden die zweite Periode dieser Dichtkunst, die sich hier ganz (?) selbstständig, ohne Einfluss des Auslandes (?), es sei denn des verwandten Nachbarlandes Spanien, zeigt, mitten inne stehend zwischen jener ältesten Poesie, die, wie wir gesehen haben, eine starke Nachahmung der provenzalischen Kunst verräth, und zwischen der nachfolgenden, die durch die Bekanntschaft der Portugiesen mit den grossen italienischen Dichtern sich von diesen viel angeeignet, und dadurch allerdings eine höhere Stufe der Cultur betreten hat."

Von den bedeutendsten dieser Dichter, von denen auch zum Theil Proben im Anhange mitgetheilt sind, giebt Hr. Bellermann noch kurze biographische Notizen, auf welche, obgleich vielfach interessant, so wie auf den reichhaltigen Anhang von Proben aus Handschriften und seltenen Druckwerken (auch im Werke selbst werden einige der besprochenen Gedichte im Original nebst sehr gelungener metrischer Übersetzung mitgetheilt), ich mich begnüge, hier blos zu verweisen[1]. Nur zweier der hier genannten Dichter

---

admitieron como familiar hasta despues de Garcilaso, y del Boscan, mas de cien años despues de introducida la Gaya. . . . . Esto se evidencia si se lee todo el Cancionero General; pues siendo cierto que en el hay mas de ciento y veinte Poetas, y que los mas vivieron en este siglo décimo quinto, no hay en todo él versos hendecasylabos de Poeta Castellano, aunque hay algunos de Poetas Italianos, y Lemosinos. Esto mismo digo del Cancionero General Portugues, en el qual se contienen mas de ciento y cinqüenta Poetas Portugueses, que vivieron en el dicho siglo en que estamos. Así pues afirmo, que si en la Corona de Aragon se introduxo con la Gaya algun nuevo genero de metro, ninguno se introduxo en las dos Coronas de Castilla, y de Portugal."

[1] **Da Costa e Silva hat in seinem oft angeführten Werke folgende** Dichter des *Canc. geral* besonders besprochen und Proben von ihren Leistungen gegeben: Garcia de Resende (I. 121—141); Ayres Telles de Mene-

des *Cancioneiro* muss ich noch erwähnen: des Bernardim Ribeiro und des Francisco Sá de Miranda, da diese Beiden in der Geschichte der portug. Poesie Epoche machten. Zwar unterscheiden sich ihre im *Cancioneiro* befindlichen Gedichte noch durch nichts von den übrigen und sie gehören in so weit noch dieser Periode an; aber durch ihre anderen Werke wurden sie die Begründer einer neuen Geschmacksrichtung und so die Vermittler zwischen dieser und der nächstfolgenden Periode. Denn Ribeiro ist durch seine *Eklogen*, die noch ganz nationale Formen und mehr, als die meisten übrigen, local-volksmässige Färbung haben, und durch seinen sentimentalen halb Schäfer-halb Ritterroman in Prosa, bekannt unter dem Titel: *Menina e moça*, der Begründer dieser beiden von den Portugiesen vorzugsweise cultivierten Dichtungsgattungen geworden. Sá de Miranda aber wurde bekanntlich der Einführer des classisch-italienischen Stils und der italienischen Versmasse und Dichtungsgattungen, und mit ihm beginnt eine neue Periode der portug. Dichtkunst, da er, der früher den Jorge Manrique glossierte, nun dem von Boscan und Garcilaso gegebenen Beispiele folgte. So enthalten merkwürdigerweise beide *Cancioneros generales*, der span. und der portug., schon Gedichte von den Protagonisten der neuen Periode, der eine von Boscan, der andere von Sá de Miranda[1].

ses (I. 145—150); Affonso Valente (I. 151—157); Fernão da Silveira (I. 157—166); Alvaro de Brito Pestana (I. 167—176); D. João Manoe (I. 176—184); Luiz Henrique (I. 184—194); D. João de Menezes (I. 194—198); Jorge de Aguiar (I. 198—201); Francisco da Silveira (I. 202—205); D. Rodrigo de Monsanto (I. 205—210); Diogo de Mello (I. 210—213); Diogo Brandão (I. 213—231); Henrique da Motta (I. 231—240).

[1] Vergl. Da Silva e Costa, l. c. I. p. 102—113, über Bernardim Ribeiro; und II. p. 8—74, über Sá de Miranda.

Verbesserungen und Zusätze.

Seite 29 Zeile 14 v. o. lies *portuguesa*
„ 43 „ 16 v. o. „ *Aqueste*
„ 55 „ 25 v. o. „ *dixo*
„ 56 „ 7 v. o. „ *manear*
„ 60 „ 15 v. o. „ *Barrio*
„ 106 „ 20 v. o. „ Λύκος statt Αύκος
„ — „ 7 v. u. „ *A dueñas, tú loxuria*
„ 109 „ 20 v. o. „ *Vergüenza*
„ — „ 21 v. o. „ *dó*
„ 111 „ 5 v. o. „ *castigar*
„ 124 „ 3 v. u. „ *servido*
„ 126 „ 18 v. o. „ *del*
„ 136 „ 1 v. o. „ Fabeln
„ 152 „ 17 v. o. „ *Baena*
„ 156 Anm. 1. vgl. auch: Kayserling, Sephardim. Romanische Poesien der Juden in Spanien. Leipzig, 1859. 8. S. 17—45.
„ 161 Anm. 2. Hr. Kayserling, a. a. O. S. 30—31, glaubt, dass ein getaufter Jude der Verf. der *Doctrina cristiana* und dieser span. Bearbeitung vom Todtentanze gewesen sei.
„ 167 Zeile 16 v. o. lies mal
„ 168 „ 24 v. o. „ mahnen
„ 171 „ 11 v. u. „ 44
„ 178 Anm. Nach einer Notiz in der *Revista peninsular* (*Tomo II. Lisboa*, 1857. *p.* 312) soll José Gomes Monteiro, einer der Herausgeber der zu Hamburg erschienenen *Obras de Gil Vicente*, eine sehr gelehrte kritische Untersuchung über den *Amadis de Gaula*, so wie über die portug. *Cancioneiros* zum Drucke vorbereitet haben.
„ 185 Zeile 16 v. o. lies 1525
„ 190 „ 4 v. u. „ trovadores
„ 191 „ 20 v. o. „ *Cancionero*
„ 192 „ 7 v. o. „ Troubadourspoesie
„ — „ 4 v. u. „ herabgesunken
„ 193 Anm. 1. Vgl. den Artikel: „*Alfonso Alvarez de Villasandino*" von *Cárlos de Pravia*, im *Semanario pintoresco*, Jahrg. 1856, p. 157—160. Allerdings nur eine Zusammenstellung biographischer Notizen aus dessen Gedichten.
„ 194 Zeile 12 v. u. lies *ciencia*
„ — „ 5 v. u. „ *lay*
„ 206 „ 15 v. o. „ *des Baena*
„ — „ 7 v. u. „ Tode

Seite 210 Zeile 12 v. u. lies *adevinança*
„ — „ 10 v. u. „ *que es*
„ 213 „ 9 v. o. „ Übersetzern Ticknor's
„ 217 „ 6 v. u. „ einen
„ 233 „ 1 v. u. „ den späteren
„ 245 „ 4 v. u. „ *Apologia de*
„ 246 „ 15 v. o. „ *majormen*
„ 247 „ 2 v. u. „ *diccion*
„ 252 „ 16 v. u. Dazu die Anm.: Vgl. „über die Reimkunst der Troubadours", von Karl Bartsch, im „Jahrbuch für roman. u. engl Lit.", Hft. 2, S. 171—197. (Berlin, 1859).
„ 253 Zeile 10 v. o. lies seltne
„ 259 „ 6 v. u. „ *al mens e nou* (offenbar so zu lesen, wiewohl auch in Arnoult's Ausgabe blos: *al nou* steht).
„ 288 „ 13 v. u. „ Einfluss auf ihn
„ 291 „ 13 v. u. „ *ganada es*
„ 305 „ 6 v. u. „ *portugaise*
„ 311 „ 9 v. u. Dazu die Anm.: Mein gelehrter Freund Hr. Prof. Gayangos theilt mir mit, dass er während seines letzten Aufenthaltes in England im Herbst 1858 in der Sammlung des Hrn. Turner, unter den dortigen wohl die reichste an seltenen span. Büchern, Romanzen in fliegenden Blättern in Fol. gesehen habe „zwischen den Jahren 1512 und 1524 gedruckt" (*he visto 4 ó 5 pliegos sueltos [en folio] de romances impresos entre los años de 1512 y 1524, únicos en su genero*).
„ 339 Zeile 12 v. u. lies meinem
„ 344 „ 5 v. u. „ mitgetheilt
„ 355 „ 16 v. o. „ *Son causa de*
„ 365 Zur Anm.: Die Werke von Montesino, sowie überhaupt eine Sammlung von Romanzen und Gedichten geistlichen und moralischen Inhalts enthält der 35. Bd. der *Bibliot. de aut. esp.*: „*Romancero y Cancionero sagrados, Coleccion de poesías cristianas, morales y divinas, sacadas de las obras de los mejores ingenios de España. Por D. Justo de Sancha.* Madrid, 1855.
„ 366 „ 3 v. u. „ leichartigen
„ 370 „ 3 v. u. „ Congregacion
„ 390 „ 13 v. o. „ Missliche
„ 410 „ 17 v. u. „ *n'était* statt *n'avait*
„ 411 „ 6 v. u. „ *Redondillas*
„ 414 „ 7 v. o. „ des Berceo
„ 419 Zu Anm. 1. Vgl. auch über die Bildung und die Gattungen des zehnsylbigen romanischen Verses, besonders in dem Gedichte von der Eulalia, den Artikel von Littré im *Journal des Savans. Décembre* 1858, *p.* 726—732.
„ 423 Zeile 23 v. o. lies verbundenen 16 sylbigen
„ 427 Zu Anm. 1. Diese Erklärungsart der Entstehung der *versos de arte mayor*, aus der Verdoppelung der *redondillos de arte menor*, ist auch nach dem Urtheile eines so competenten Kenners, wie Hrn. Varnhagen's, so sachgemäss, dass er ganz apodiktisch sich darüber ausspricht: „*Cada um destes versos d'arte maior eram verdadeiramente formados de dois hemistichios de* 5ª *longa, ou de dois lyricos menores, o que é o mesmo*" (*Trovas e Cantares de um codice do XIV. seculo: ou antes, ... „o livro das Cantigas" do Conde de Barcellos.* Madrid 1849. in 16. p. XXVII.).
„ 429 Zeile 3 v. o. lies (und zwar
„ 432 „ 15 v. o. „ bindet
„ 433 „ 24 v. o. „ *juglaresas*
„ 434 u. 435 Zu Anm. 1. Ja bis auf den heutigen Tag finden sich noch

Spuren davon; so theilt Hr. E. Boehmer in dem Aufsatze: „Span. Volkspoesie", in Herrig's „Archiv für das Stud. der neueren Spr.", Bd. XXIV. 1858, S. 167—184, eine dramatische Romanze mit; „*Pelar la pava*", von Yradier, dem beliebtesten span. Compositeur von Volksliedern in der Gegenwart, welche Romanze in vierzeiligen Strophen und in Reimpaaren abgefasst ist. — Hingegen liessen sich vielleicht für Huber's Ansicht, dass die Romanzen ursprünglich aus einreimigen Tiraden achtsylbiger Verse bestanden, die sehr merkwürdigen, nun von D. J. M. Quadrado in den „*Recuerdos y Bellezas de España. Asturias y Leon.*" (Madrid, 1856. 4. p. 236—237) mitgetheilten, noch unter dem Volke Asturien's fortlebenden Romanzen als Belege anführen, in denen, abweichend von allen übrigen, auch die ungeraden (sonst reimlosen) Verse durch Einen, und zwar von dem der anderten oder geraden verschiedenen Reim unter einander gebunden sind, während die geraden Verse nur den Inhalt der ungeraden wörtlich, bis auf das Reimwort, wiederholen; so dass eine solche Romanze eigentlich aus zwei ineinandergereihten Versionen zu bestehen scheint, von denen jede eine einreimige Tirade bildet. Sowohl desshalb, als auch weil diese Romanzen durch ihren Inhalt von bedeutendem Interesse sind und in keiner der bekannten Sammlungen vorkommen, will ich sie hierhersetzen. Die erste ist die beliebteste Volksromanze in Asturien und noch jetzt im Munde von Jung und Alt:

Ay un galan de esta villa,
Ay un galan de esta casa;
Ay él por aquí venia.
Ay él por aquí llegaba.
— Ay diga lo que él queria,
Ay diga lo que él buscaba.
— Ay busco la blanca niña,
Ay busco la niña blanca.
La que el cabello tejia,
La que el cabello trenzaba,
Que tiene voz delgadita,
Que tiene la voz delgada.
— Ay que no la hay n'esta villa,
Ay que no la hay n'esta casa,
Si no era una mi prima,
Si no era una mi hermana,
Ay del marido pedida,
Ay del marido velada,
Ay la tiene allá en Sevilla,
Ay la tiene alla en Granada,
Ay bien qu'ora la castiga,
Ay bien que la castigaba,
Ay con varillas de oliva,
Ay con varillas de malva.
— Ay que su amigo la cita,
Ay que su amigo l'aguarda,
Ay el que le dió la cinta,
Ay el que le dió la saya,
Al pié de una fuente fria,
Al pié de una fuente clara,
Que por el oro corria,
Que por el oro manaba.
Ya su buen amor venia,
Ya su buen amor llegaba,

Por donde ora el sol salia.
Por donde ora el sol rayaba,
Y celos le despedia,
Y celos le demandaba.

Auch Hr. Quadrado hat dazu bemerkt: „*La estructura de él* (*este romance*) *demuestra que fué hecho para cantarse á dos coros, pues los versos se repiten variando solo el asonante con una palabra casi sinónima, formando asi en cierto modo dos romances èntrelazados. Dámoslo tan completo como nos ha sido dable recogerlo de viva voz, omitiendo algunos versos sueltos y sin sentido, indicios de la mayer estension que tuvo antiguamente el romance.*"

Die zweite, ebenso construierte Romanze ist noch unvollständiger:

¡Ay Juana, cuerpo garrido!
¡Ay Juana, cuerpo galano!
¿Dónde le dejas á tu buen amigo?
¿Dónde le dejas á tu buen amado?
— Muerto le dejo á la orilla del rio,
Déjole muerto á la orilla del vado.
— ¿Cuánto me das, y volvértele he vivo?
¿Cuánto me das, y volvértele he sano?
— Doyte las armas y doyte el rocino,
Doyte las armas y doyte el caballo.

Dass übrigens diese Art der Wiederholung desselben Gedankens, nur mit verändertem Reimworte und wohl durch den Wechselgesang veranlasst, eine sehr altherkömmliche gewesen, beweist deren häufiges Vorkommen in den volksmässigen Gedichten des Königs Dom Diniz von Portugal. Vgl. S. 708—709.

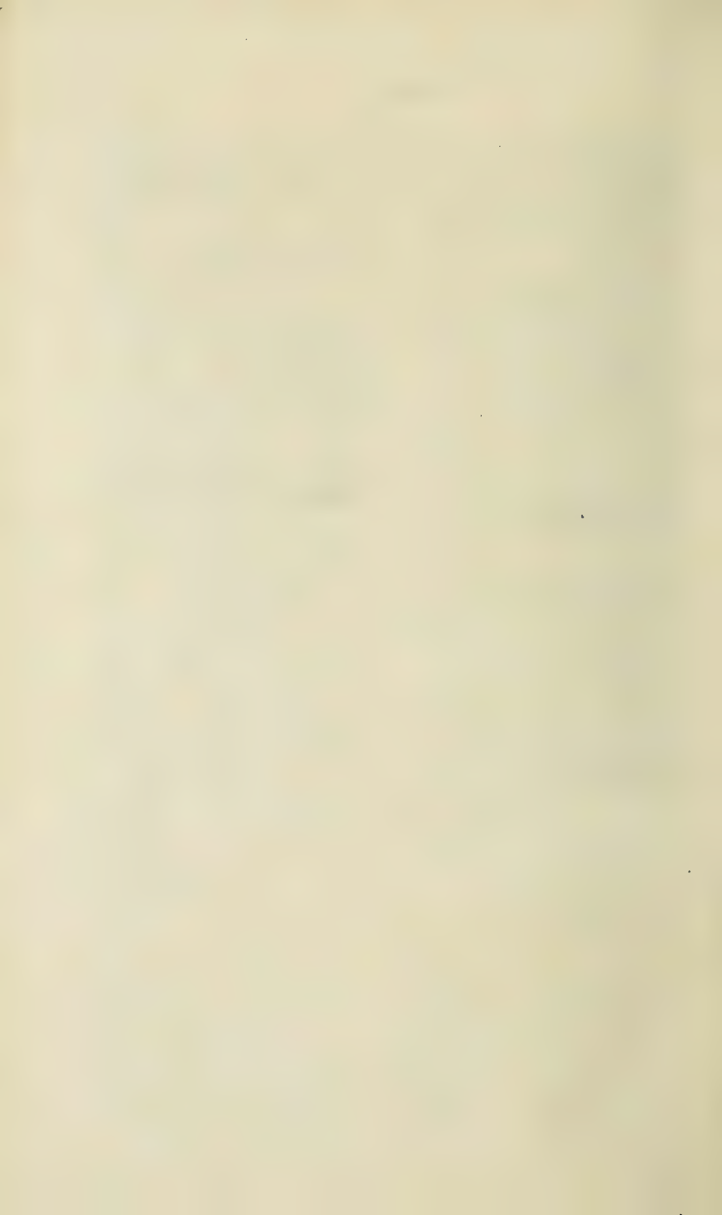
Seite 438 Zeile 19 v. o. lies *Primavera*
„ 440 „ 17 v. u. „ bis zum
„ 447 „ 18 v. o. „ *hablar*
„ 454 Zu der Anm. von der vorhergehenden Seite: Die unter dem Namen: Fernan Caballero schreibende geistreiche Dichterin (vgl. über dieselbe meinen Aufsatz im Jahrb. f. roman. und engl. Lit. Berlin, 1859. S. 247—297) hat in ihrem Roman: „La Gaviota" (Madrid, 1856. 8. Tomo I. p 127—128) von dem noch jetzt in Andalusien üblichen Romanzen-Gesange eine so reizende und charakteristische Schilderung gegeben, dass ich glaube, diese Stelle im Original noch hier nachtragen zu sollen: „*El pueblo andaluz tiene una infinidad de cantos; son estos boleras ya tristes, ya alegres; el ole, el fandango, la caña, tan linda como difícil de cantar, y otras con nombre propio, entre las que sobresale el romance. La tonada del romance es monótona, y no nos atrevemos á asegurar que puesta en música, pudiese satisfacer á los dilettantis, ni á los filarmónicos. Pero en lo que consiste su agrado (por no decir encanto), es en las modulaciones de la voz que lo canta; es en la manera con que algunas notas se ciernen, por decirlo asi, y mecen suavemente, bajando, subiendo, arreciando el sonido ó dejándolo morir. Asi es que el romance, compuesto de muy pocas notas, es dificilísimo cantarlo bien y genuinamente. Es tan peculiar del pueblo, que solo á estas gentes, y de entre ellas, á pocos, se lo hemos oido cantar á la perfeccion: parécenos que los que lo hacen, lo hacen como por intuicion. Cuando á la caida de la tarde, en el campo, se oye á lo léjos una buena voz cantar el romance con melancólica originalidad, causa un efecto extraordinario, que solo podemos comparar al que producen en Alemania, los toques de corneta de los postillones, cuando tan melancólicamente vibran suavemente repetidos por los ecos, entre aquellos magníficos bosques y sobre aquellos deliciosos lagos. La letra del romance trata general-*

mente de asuntos moriscos. ó refiere piadosas leyendas ó tristes historias de réos."

Seite 463 Zeile 16 v. o. lies Garrett
„ 465 „ 6 v. u. „ *y de*
„ 479 „ 7 v. o. „ general
„ 498 Zur Anm. 1. Das am Ende meiner Abhandlung erwähnte in einer Escorial-Hands. (j. h. 13) befindliche: „*Cuento del Emperador Carlos Maynes de Roma é de la buena Emperatriz Seuilla, su muger*", ist nur eine ältere Redaction des Volksbuches von der Königin Sibille, wie ich mich aus der mir von Hrn. Gayangos gütigst mitgetheilten Beschreibuug dieser Hands. überzeugt habe. Die Hands., ein Bd. in Fol. mit dem Titel: „***Flos sanctorum, vidas de algunos santos, y otras historias,***" enthält ausserdem: „*De santa Maria Magdalena; — La istoria de sancta Maria egiciaca; — Del Emperador Constanteri (sic); — De un caualléro Placidas que fue despues christiano é ovo nombre Eustasio; — De sancta Catalina; — La estoria del Rey Guillelme (Guillaume d'Angleterre); — El cuento muy fermoso del Emperador Otas de Roma é de la Infante Florencia, su fija, é del buen cauallero Esmaro (La bonne Florence de Rome):* Sämmtlich in Prosa und wahrscheinlich nach französischen Originalen bearbeitet, aus dem 14. oder 15. Jahrhundert.
„ 509 Zeile 4 v. o. lies die vor
„ — „ 8 v. o. „ Nationalheld,
„ 514 „ 3 v. o. „ Libro
„ 519 Zu Anm. 1. Dass es auch am Hofe der castilischen Könige Heinrich III., Johann II. und Heinrich IV. Sitte war, sich bei Festen, Turnieren, Spielen, u. s. w. des morisken Costümes zu bedienen, hat *P. de Madrazo*, „*Recuerdos y Bellezas de España. Córdoba.*" (Madrid, 1855. 4. p. 249) bemerkt. Vgl. auch: „Des böhm. Hrn. Leo's von Rožmital, Ritter-, Hof- und Pilger-Reise durch die Abendlande. 1465—1467", in der Biblioth. des lit. Vereins in Stuttgart, Bd. VII. S. 172.
„ 522 Zeile 9 v. u. lies Bibl.
„ 554 zu Zeile 15 v. o. die Anm.: Ein sehr merkwürdiges Beispiel der Art aus neuester Zeit ist die oben. in dem Zusatz zu S. 434—435. erwähnte, von Boehmer mitgetheilte Vulgärromanze: „*Pelar la pava,*" oder „das Ständchen", in dramatischer Form, worin der Dialog, wie in den alten Mysterien (vgl. S. 568, 580), noch durch die zwischeneingefügte Erzählung des vortragenden, und gewiss auch repräsentierenden Volkssängers verbunden wird.
„ 571 zu Zeile 17 v. o. die Anm.: Vgl. den trefflichen Aufsatz von Hrn. Prof. Adolf Ebert: „Die englischen Mysterien," im Jahrb. f. rom. u. engl. Lit. Bd. I. S. 44 ff.
„ 576 Zeile 1 v. u. lies *tere*
„ 582 „ 22 v. o. „ vorzüglich
„ 611 „ 14 v. o. „ Anhange
„ 612 „ 13-14 v. u. „ Mit-telglied
„ 614 „ 6 v. o. „ Komischen. so
„ 617 zu Anm. 1. Von diesem Stücke des Virués ist soeben ein Abdruck (der einzige in neuerer Zeit gemachte von dessen dramatischen Compositionen) nach der Ausgabe von 1609 erschienen, u. f. T.: „*La Gran Semiramis. Tragedia del Capitan Cristoval de Virues. Escrita A. D.* 1579." *Williams and Norgate, London and Edinburgh.* 1858. 8.
„ 623 zu Zeile 16 v. o. und: Boehmer. „Spanische Volkspoesie," a. a. O. über Tanzlieder zum Fandango und Bolero.
„ — Zeile 18 v. o. lies Reichhaltigkeit
„ 625 „ 1 v. o. ist: Kraft zu streichen.

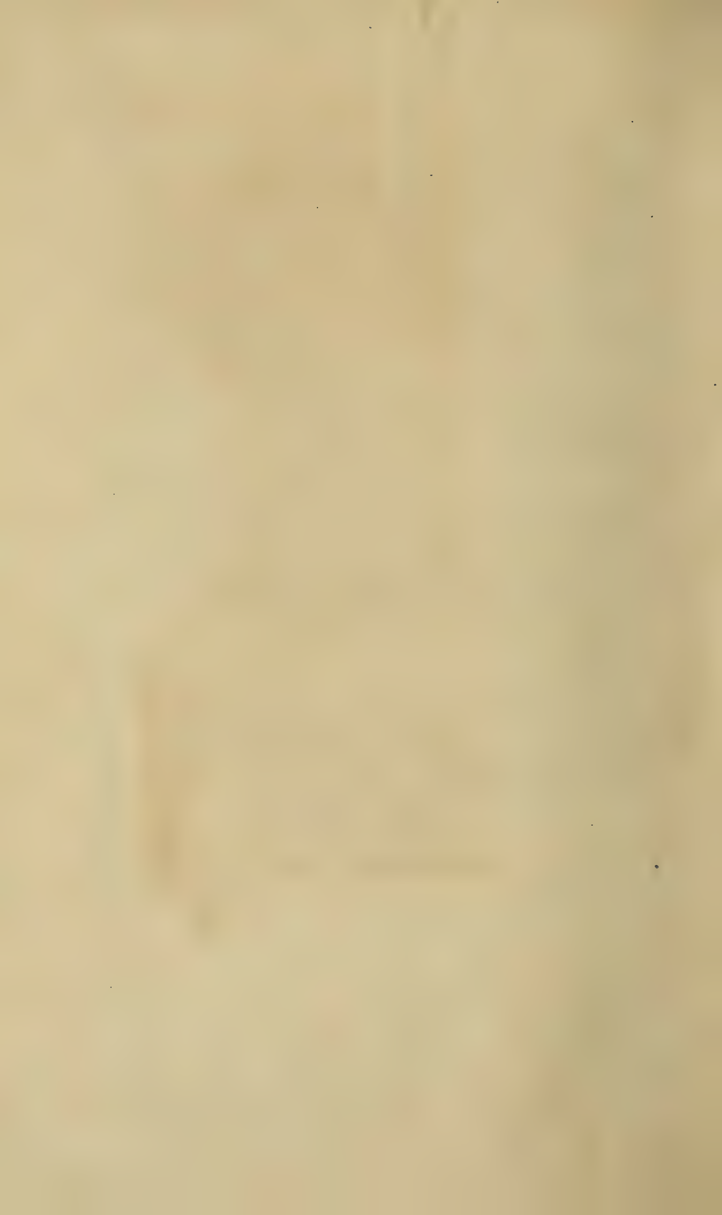
Seite 627 Zeile 10 v. o. lies des
„ 655 „ 4 v. u. „ mas
„ 679 „ 12 v. u. „ Alarcon's Namen
„ 683 „ 2 v. u. „ Arzte
„ 688 „ 21 v. o. „ *hazañas*
„ 694 zu Anm. 1. D. José Gomes Monteiro hält die Romanze von den Figueiredos für ein Volkslied galicischen, oder gar asturischen Ursprungs und etwa aus dem 15. Jahrh. stammend, s. *Revista peninsular. Lisboa*, 1857. 8. *Vol. II. p.* 401—405, „*Val-Doncel. Lenda gallega.*"
„ 712 Zeile 13 v. o. lies drei Tage
„ 736 „ 7 v. u. „ Manoel.

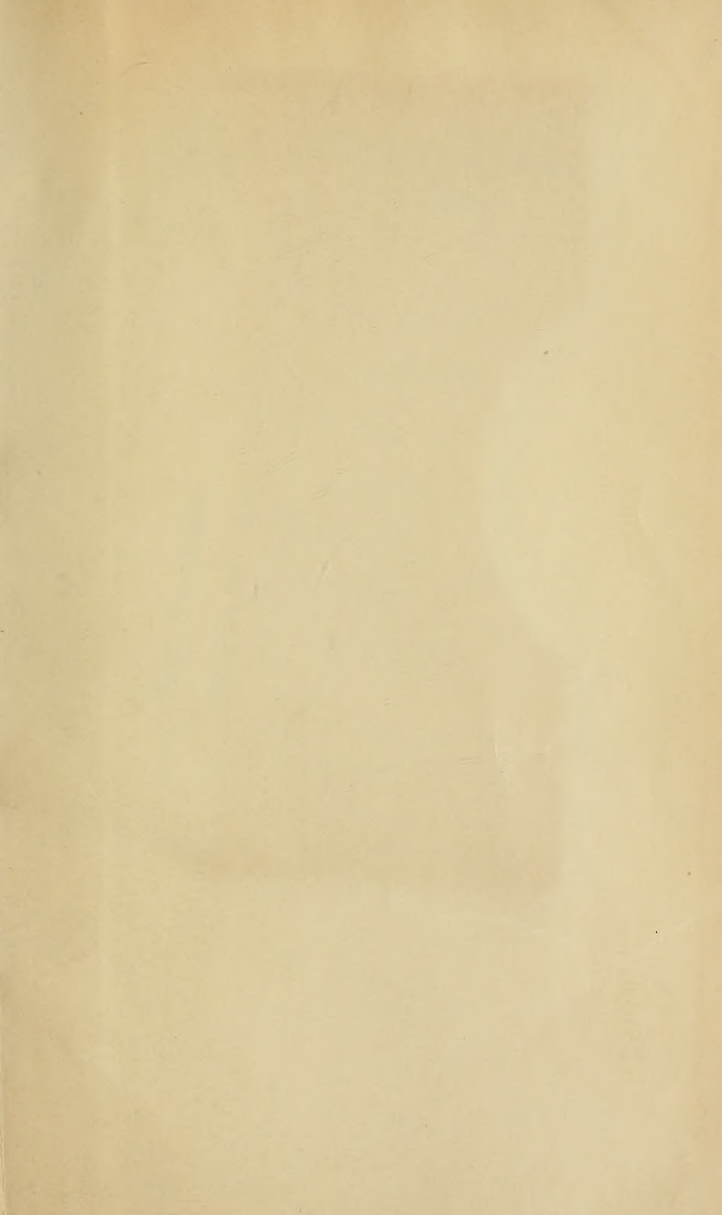
REGISTER.



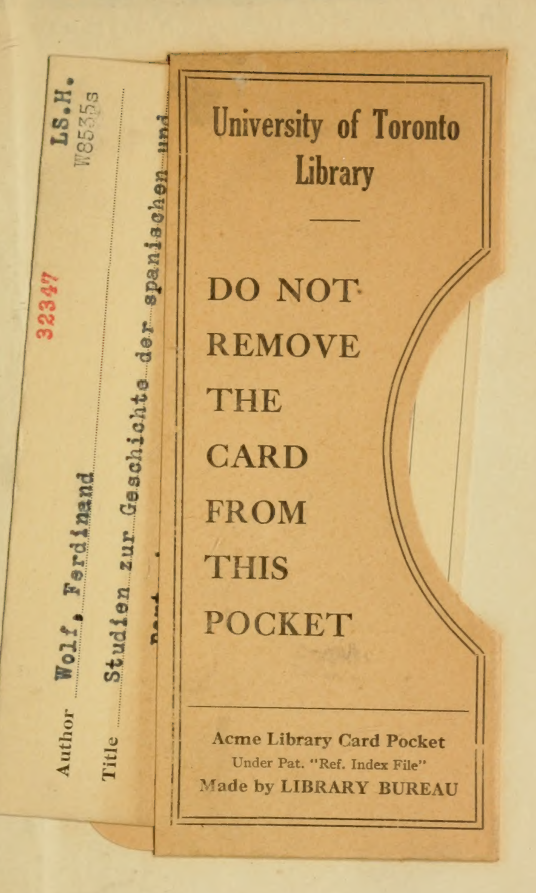
LEIPZIG,

DRUCK VON GIESECKE & DEVRIENT.









University of Toronto
Library
DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET
Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU

